

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Maailma keelte ja kultuuride kolledž

Magistritöö
Denis Diderot' teose „Esseed maalikunstist“ tõlge ja tõlke analüüs
Liisa Pall

Juhendaja: Tanel Lepsoo

Tartu 2015

Eessõna

Käesolev magistritöö koosneb Denis Diderot teose „Essais sur la peinture“ tõlkest ning selle tõlke analüüsist.

Analüüsi osa on jaotatud kaheks peatükiks, milles käsitletakse erinevaid tõlkeprobleeme. Esimene peatükk on pühendatud Diderot' stiili, täpsemalt sellele iseloomuliku pildilisuse edasiandmisele tõlkes. Teises peatükis tegeldakse mitmete terminoloogiliste küsimustega, mis on tihedalt seotud Diderot' filosoofilis-esteetilise kontseptsiooniga. Terviklik tõlge on esitatud töö lisana.

Viitamine

Kõik lähteteksti tsitaatide leheküljenumbrid on pärit Garnier Frères'i välja antud kogumikust „Œuvres esthétiques de Diderot“ (Diderot 1968) ja sihtteksti tsitaatide leheküljenumbrid viitavad lisale 1.

Sisukord

Eessõna.....	2
Sisukord	3
Sissejuhatus	4
1 Pildilisus.....	8
1.1 Kujutluspildid	9
1.2 Diderot ja kunstiteosed	17
1.3 Visioonid ehk mäng kunstiteosega	25
2 Filosoofiline plaan.....	30
2.1 Kontseptsioon	30
2.1.1 Joonistamine.....	31
2.1.2 Värvid ja valgus	36
2.1.3 Väljenduslikkus.....	38
2.1.4 Kompositsioon	40
2.2 Hinnangud, väärtused	44
Kokkuvõte	50
Kasutatud allikad.....	51
Résumé.....	55
Lisa 1 : tõlge.....	56
Lisa 2.....	110
Lisa 3.....	111

Sissejuhatus

„Esseed maalikunstist“ on kirjutatud 1765. aastal ja avaldatud postuumselt 1796. aastal. Diderot kirjutas „Correspondance littéraire'i“ jaoks Pariisis igal aastal toimuvate Kuningliku Maali- ja Skulptuuriakadeemia näituste ehk Salongide ülevaateid. 1765. aasta Salongi lõpus teatab Diderot, et pärast nelja-, viiesaja maali kirjeldamist ja hindamist on aeg oma seisukohtadega välja tulla:

C'est peut-être un moyen d'adoucir la critique sévère que nous avons faite de plusieurs productions, que d'exposer franchement les motifs de confiance qu'on peut avoir dans nos jugements. Pour cet effet nous oserons donner un petit *Traité de peinture*, et parler à notre manière et selon la mesure de nos connaissances du dessin, de la couleur, du clair-obscur, de l'expression et de la composition. (lk 659)

Diderot lubab lausa traktaati maalikunstist (*Traité de peinture*), ent lõpuks saavad traktaadist esseed. „Esseed maalikunstist“ koosnevad seitsmest peatükist: lisaks viiele väljakuulutatud põhiteemale, milleks on joonistamine, värv, heledus ja tumedus, väljenduslikkus ja kompositsioon, räägib Diderot põgusalt ka arhitektuurist ning viimases peatükis võtab Diderot kokku kõik eelneva ja sõnastab mõned üleüldised kunsti hindamise, väärtustamisega seotud põhimõtted.

Diderot'd oma Salongide ülevaatega peetakse sageli kaasaegse kunstikriitika rajajaks (Encyclopædia Britannica). „Esseed maalikunstist“ on iselaadi doktriin, mis võtab kokku Diderot' maalikunstialased tõekspidamised. Et „Esseed maalikunstist“ olid algselt adresseeritud väga kitsale väljaspool Prantsusmaad viibivale lugejaskonnale, siis sai Diderot end täiesti vabalt ja tagasihoidmata väljendada, nii sisaldub esseedes terav kriitika valitseva akademismi vastu. Pärast avaldamist saadab teost edu Saksamaal ning see avaldab paljude teiste hulgas mõju näiteks sellisele mõtlejale nagu Goethe. Kunstiajaloo seisukohalt on seega tegemist üsna olulise toesega.

Esseede tõlkimisel on minu eesmärgiks säilitada autori stiili nii palju kui võimalik, sest kuigi tegemist ei ole ilukirjandusliku tekstiga, ei ole Diderot' tekst kuiv, tekstis on

omajagu kujundlikkust ning kohati on see vägagi värvikas, mis muudab lugemise nauditavaks. Samas on Diderot' tekst kohati ka väga täpne ning tehniline, ka selles osas püüdsin olla võimalikult algteksti lähedane, aga seda muidugi sel määral, et eestikeelne tekst oleks ikka arusaadav ja et selle lugemine ülemäärast pingutust ei nõuaks. Analüüsi osa on samuti üles ehitatud lähtuvalt Diderot' teksti eripärast. Enne selle juurde asumist vajavad aga selgitamist mõned tehnilist laadi probleemid, mis tõlkimisel tekivad.

Üks seesugune küsimus puudutab kirjastaja märkusi. Nimelt sisaldab väljaanne, mida on tõlkimiseks kasutatud, päris palju kirjastaja lisatud joonealuseid märkusi ja kommentaare. Tuleb otsustada, kas need märkused tõlkida või mitte. Mõnede märkuste puhul on nende olulisus eesti lugejale kaheldav, sest seal osutatakse mõningatele erinevustele teiste väljaannetega või tuuakse paralleele teostega, mis eesti lugejale tuttavad ei ole. Lisaks sellele on need märkused kohati väga pikad ja sisaldavad hulgaliselt erinevaid viiteid. Seetõttu on kirjastaja märkused tõlgitud valikuliselt ning vajadusel on neid ka lühendatud ning esitatud vaid informatsioon, mis võiks eesti lugejat teksti mõistmisel aidata või talle muul viisil kasulikuks osutada. Diderot viitab oma tekstis mitmetele kunstiteostele ja ajaloolistele isikutele. See ongi kirjastaja märkuste valikul otsustavaks kriteeriumiks: tõlgitud on need märkused, mis täpsustavad, missugust kunstiteost Diderot tõenäoliselt silmas pidas või mis selgitavad, kes oli üks või teine isik, kellest Diderot räägib. Ülejäänud märkused, näiteks selle kohta, et sarnane mõttekäik esineb ka Diderot' selles või teises teoses, on tõlkest välja jäetud.

Diderot' tekst sisaldab ka mõningaid ladinakeelseid tsitaate. Ka nende tsitaatide tõlked on esitatud joonealuste märkustena. Üsna mitu tsitaati on pärit Vergiliuse „Aeneisest“, see teos on ka eesti keeles Ants Orase tõlkena olemas. Üldiselt peetakse heaks tavaks, et sellisel juhul kasutatakse juba olemasolevat tõlget. Seda ma ka teha püüdsin, aga kahjuks ei sobitunud Orase tõlge alati Diderot' teksti. Nii ei ole ühe tsitaadi puhul Orase tõlget kasutatud, see on ise uuesti tõlgitud, ent antud olukorras tundus selline lahendus kõige õigem. Diderot' kasutab seda tsitaati ühe peatüki motona ja tuleb hiljem veel selle sama tsitaadi juurde tagasi, seetõttu on tsitaadi sisuline täpsus oluline, Orase tõlge osutub aga liiga ebatäpseks. Lisaks Vergiliusele tsiteerib Diderot veel näiteks Horatiuse

„Ars poeticat“, mida ei ole eesti keelde tõlgitud. Need tsitaadid, mis on pärit teostest, millel eestikeelne tõlge puudub, on tõlgitud ise ja samuti joonealustes märkustes esitatud. Ladinakeelse tsitaadi asemel neid tõlkeid teksti sisse kirjutatud ei ole, sest mõnes kohas on kasutatud olemasolevat tõlget, mõnes kohas ise tõlgitud ning paratamatult puudub neil isetõlgitud tsitaatidel poeetiline väärtus: rõhk on sisu, tähenduse edasiandmisel. Ladinakeelseid tsitaate päris tõlkimata jätta ka ei saa, sest kui 18. sajandi prantsuse keele taustaga lugeja neid ehk suurema vaevata mõistis, siis tänapäeva enamikule tänapäeva eesti lugejatele jääksid need tõenäoliselt arusaamatuks.

Ootamatult keeruliseks kujuneb antiikmütoloogiasse puutuvate nimede tõlkimine, mida Diderot' tekstis omajagu ette tuleb. Nimelt võib Vana-Kreeka nimede puhul eestikeelsetes allikates erinevat kirjaipilti kohata.

Peeter Päll märgib oma doktoritöös „Võõrnimed eestikeelses tekstis“, et Vana-Kreeka nimede kirjutamise osas on ühtsus juba pikemat aega puudunud. Esimesed juhised Vana-Kreeka nimede kirjutamise kohta 1918. aastast soovivad järgida ladinapärast kirjutusviisi. Hiljem on kreeka nimede transkribeerimist järk-järgult eestipärasemaks muudetud. Ent leidis ka neid, kes pooldasid varasemat ladinapärast transkriptsiooni. 1976. a ÕS lubas nii eesti kirjaviisile kohandatud kui ka ladinapärast kirjaviisi. 1995. a pidas Emakeele Seltsi keeleteimkond võimalikuks eestipärasest transkriptsioonist loobuda, kuid see on siiski kasutusel praeguses piiblitõlkes. (Päll 2005: 77-78)

Oma tõlkes ühtse kirjaviisi säilitamiseks otsustasin võtta eeskujuks Antiigileksikoni ning kirjutada nimesid nii, nagu seal on tehtud. Leksikoni eessõnas juhatakse samuti tähelepanu asjaolule, et ühesed ladina ja kreeka nimekirjutusnormid puuduvad ning teavitatakse kasutajat, et leksikoni märksõnad on antud originaalkujul. See tähendab, et ladina nimed on kirjutatud ladinapäraselt ning kreeka nimed kreekapäraselt. Kreekapärane kirjutus on teatud mõttes ka eestipärasem, näiteks on ladina *c* asemel *k* (Kallisto ja mitte Callisto).

Analüüsi esimeses osas keskendun Diderot' teksti pildilisele loomusele ja selle pildilisuse edasiandmisele tõlkes ning teine osa on pühendatud terminoloogiale, Diderot' kontseptsiooni seisukohalt olulistele mõistetele ja valikutele, mis nende tõlkimisel teha tuli.

1 Pildilisus

Diderot' tekstile on iseloomulik rohke piltide kasutamine, visualiseerimine. Diderot väljendab oma mõtteid ja ideid mitmesuguste piltide abil. Nagu kirjutab Stéphane Lojkine: „La pensée de Diderot s'appuie sur une poétique toute particulière, car, convoquant massivement l'image, elle n'est pas exclusivement d'ordre textuel.“ (Lojkine 2006-2007). Diderot tekst on pildiline: ühelt poolt illustreerib pilt tema mõtet, teisalt on pilt vahendiks, mille abil Diderot oma mõttekäiku edasi annab.

Lojkine toob kõikvõimalike erinevate pildi tüüpide hulgast, mida Diderot juures ette tulla võib, välja järgmised: tõelised ja kujutluslikud pildid, maalid ja visioonid, unenäod ja allegooriad (Lojkine 2006-2007). Sellest loetelust inspireerituna võib teoses „Esseed maalikunstist“ esinevad verbaalsed pildid jagada kolme järgnevasse kategooriasse:

- 1) kujutluspildid
- 2) kunstiteosed
- 3) visioonid ehk moduleeritud pildid.

Esimesse kategooriasse kuuluvad kõikvõimalikud kujutluspildid, mis kas põhinevad mingitel realselt asjaoludel või on täielikult kujutluslikud, näiteks kujutluspildid loodusest, küürakast või hoopis teatud tüüpi riitusest. Teise kategooriasse paigutuvad realselt eksisteerivad kunstiteosed (nii maalid kui ka skulptuurid), mida Diderot kirjeldab. On oluline märkida, et enamasti esinevad need nn verbaalsed pildid paaridena, mida Diderot üksteisele vastandab. Sageli loob ta mõne kujutluspildi, mida ta seejärel muutma hakkab, luues nii mitu erinevat pilti, mida omavahel kõrvutada. Skulptuure ja maale kirjeldades, pakub Diderot sageli välja oma nägemuse sellest, missugune antud kunstiteos olla võiks või olema peaks. Kolmandasse kategooriasse liigituvadki need visioonid ja pildid, mis on saadud kas mõnd kunstiteost või sellest varem loodud kujutluspilti modifitseerides.

Peeter Torop juurdleb hea tõlke kriteeriumide ja põhjuste üle, miks ühte sama teksti tõlget teisele eelistatakse, ning kirjutab selle kohta järgmist: „Nii tõlkijate kui ka tõlgete lugejate jaoks on tähtis, et tekst elavdaks kujutlusvõimet ja kaasaks kõiki meeli. Tõlke meelelise tajuvuse olulisimaks aspektiks on visualiseeritavus, see raskesti tabatav omadus.“ Torop võtab oma mõttekäigu kokku nii: „Hea tõlge on seega pertseptiivselt terviklik ja lugeja kujutlusvõime abil hästi visualiseeritav“. (Torop 2011: 188)

Lähtudes sellest põhimõttest ning arvestades kuivõrd visuaalne on originaaltekst ja kui olulisel kohal on seal verbaalsed pildid, on minu eesmärk neid ka tõlkes võimalikult hästi edasi anda.

1.1 Kujutluspildid

Verbaalsete piltide edasiandmine tõlkes ei valmista suuri raskusi seni, kuni Diderot' originaaltekst tekitab piisavalt selge ja tugeva visuaalse nägemuse. Raskused ilmnevad aga siis, kui originaalis olevat pilti mingil põhjusel korralikult visualiseerida ei õnnestu, tekib auk ning moodustunud kujutluspilt jääb poolikuks ega ole terviklik.

Kohe esimese peatüki alguses kirjeldab Diderot pimedat naist, kes on nooruses silmad kaotanud, ja seda, milliseks tema nägu selle tulemusel muutunud on. Selle tervet lõiku hõlmava kirjelduse täielikul visualiseerimisel on takistuseks kõigest üks sõna – *orbe*. Sõna *orbe* tähistab taevakeha orbiiti, ükskõik missugust kerakujulist eset või mõjuvälja. Ükski nendest tähendustest ei haaku aga ei ümbritseva konteksti ega lausega, kus sõna esineb:

L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières; elles sont rentrées dans la cavité que l'absence de l'organe a creusée;... (lk 665)

Et räägitakse naisest, kes silmad kaotas, ei ole loogiline, et sõna *orbe*, mida võib kasutada ükskõik missuguse kerakujulise asja kohta, tähistab silmamunasid. Diderot' ja Alembert'i entsüklopeedia põhjal näib, et ilmselt peab Diderot siin sõna *orbe* all silmas

siiski *orbite*'i. Sõnad *orbite* ja *orbe* on astronoomia valdkonnas sünonüümid, tähistades mõlemad taevakeha orbiiti. Ainult, et sõna *orbite* nii nagu ka eestikeelne *orbiit* tähendab anatoomias ka silmakoobast. Sõna *orbe* asendamine sõnaga *orbite* aitab tekkinud vastuolust, august kujutluspildis üle saada. Eespool ära toodud lause avaldub tõlkes järgmiselt:

Silmakoobaste järkjärguline suurenemine ei ole tema laugudel enam lõtvuda lasknud, need on taganenud õõnsusse, mis on tekkinud silma puudumisest... (lk 56)

Võiks öelda, et Diderot kastutab tihtipeale inimkeha kirjeldades väga teaduslikke, näiteks anatoomilisi või matemaatilisi termineid. Ühest küljest teeb see tema kirjeldused väga täpseteks, teisest küljest, aga muudab visualiseerimise raskemaks. Seetõttu on kujutluspilt esimese hooga visa tekkima ning pildi õigesti kokkupanemine nõuab omajagu mõttetööd.

Kirjeldusele silmadeta naisest järgneb küüraka mehe oma:

Tournez vos regards sur cet homme, dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieurs s'en affaissaient; la tête s'est reverse, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun, qui convenait le mieux à ce système hétéroclite; le visage en a pris un air de contrainte et de peine. (lk 665-666)

Siin on kirjelduse keerukus ja anatoomiline täpsus need, mis kohest visualiseerimist takistavad. Seda kirjeldust lugedes, ei taha jube küürakas kuidagi silme ette kerkida, ometi taotleb Diderot just sellist efekti. Hoolikalt tekstis näpuga järe ajades, võib jõuda hoopis veendumuseni, et tegu ei ole mitte küürakaga, vaid teistpidi kõvera selgrooga mehega ehk siis kellegagi, kelle selg on ülemäära nõgus. Selle eksituseni viib esiteks asjaolu, et Diderot ütleb kõigepealt, et nii mehe selg kui rind on võtnud kaare kuju, kusjuures kaela eesmised kõhred on pikenenud ning tagumised kaelalülid lühenenud. Kui kujutada ette kahte paralleelset kaardunud joont, millest eesmine on pikem ja tagumine lühem, võib jõuda järelduseni, et mees peab olema tahapoole kaldu. Seda

valearusaama kinnitab ka sõna *bossu* (mille esmane vaste on küürakas ja mida Diderot oma kirjeldust kokku võttes kasutab) definitsioon TLFi sõnaraamatus, mis ütleb, et *bossu* on keegi, kes kannatab selgroo või rinnakorvi deformatsiooni all, mille tulemuseks on üks või mitu kühmu seljal või harvem rinnal. Tagurpidi kõver inimene on arvatavasti üsna ebaharilik nähtus ja tundub palju loogilisem, et Diderot peab silmas ikkagi tavalist küürakat. Ainult need pikenenud eesmised kõhred ja lühenenud tagumised lülid, mis nendega sel juhul saab? Sellest lõplikult arusaamiseks võib osutuda vajalikuks kirjeldatud küüraka asendi päriselt läbimängimine.

See kirjeldus on tõlgitud nii:

Silmitsege meest, kelle selg ja rind on kõverdunud. Sellal kui kaela eesmised kõhred on pikenenud, on tagumised kaelalülid lühenenud, pea on taha tõmbunud, käed randmetest tõstetud, küünarnukid taha suunatud, kõik liikmed otsivad ühist tasakaalupunkti, mis sobiks kõige paremini selle ebatavalise süsteemiga: nägu on seetõttu võtnud pingul ja valuliku ilme. (lk 56-57)

Ja seejärel on kõne all olevat meest tõlkes nimetatud ikkagi küürakaks ja mitte kõveraks meheks, mis oleks jätnud laveerimisruumi otsustamiseks, mispidi ta täpselt kõver on. See küürakaks tituleerimine kindlustab visuaalse kujutluse tekkimise ka juhul, kui eelnev kirjeldus seda oma liigse anatoomilisusega ei tekita. Võib väita, et siin on kujutluspildi tekkimisel isegi suurem tähtsus, kui mõnel teisel juhul, sest Diderot tuleb selle küüraka juurde hiljem mitu korda tagasi ning on oluline, et lugejal oleks neil juhtudel see pilt kohe varnast võtta.

Mõne teise kirjelduse puhul tekib aga kujutluspilt koheselt, ilma et oleks vaja seda kuidagi kunstlikult erinevatest tükkidest kokku panema hakata. Nii näiteks järgmise kirjelduse puhul:

Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix-huit ans. (lk 697)

Juhul kui originaalteksti visualiseerimine toimub enam-vähem automaatselt või kulgeb ilma suura peamurdmiseta, ei valmista ka tõlkimine suurt raskust:

Veripunased, selgepiirilised huuled, poolavatud ja naerata suu, ilusad valged hambad, vaba käitumine, kindel pilk, katmata rind, ilusad suured põsed ja püstnina panid mind kaheksateistaastaselt perutama. (lk 78)

Erinevalt kahest eelnevast kirjeldusest, ei sisalda see spetsiifilist anatoomiaalast sõnavara, vaid kasutab igapäevasemat, lihtsamat sõnavara. Samuti ei kirjeldata siin erinevate kehaosade vahelise seoseid, mida kahel esimesel juhul tehakse. Vaatamata sellele, et viimane kirjeldus on ehk ebatäpsem, on visuaalse efekti tekkimine selle lihtsuse tõttu palju kindlam. Umberto Eco on täheldanud järgmisi tehnikaid, mida autor millegi lugejale visualiseerimiseks kasutada võib: mainimine, üksikasjalik kirjeldus ja loetelu (Eco 2004: 104-105). Eco järgi võiks viimase kirjelduse loetelude alla liigitada. Erinevalt kahest eelnevast kirjeldusest ei tule selgitata siin seoseid erinevate näo- ja kehaosade vahel, vaid loetletakse teatud kehaosi ja nende omadusi. Seoste eksplitsiitne väljendamine olekski ehk üleliigne, lugeja loob vajalikud seosed ise ja keeruka väljenduse puudumine laseb kujutluspildil pingutuseta tekkida.

Loetlemist on Diderot oma tekstis mujalgi visualiseerimise eesmärgil kasutanud. Sellise pildi maalib Diderot näiteks omaaegse prantslase riietusest:

Ajoutez à la platitude de nos révérences, celle de nos vêtements: nos manches retroussées, nos culottes en fourreau, nos basques carrées et plissées, nos jarretières sous le genou, nos boucles en lacs d'amour, nos souliers pointus. (lk 714)

Diderot' kaasaegses lugejas tekitas selline kirjeldus kahtlemata üsna tugeva kujutluspildi, ent tänapäeva lugejal võib selle tekstikatke visualiseerimine üsna keeruliseks osutuda. Diderot loetletud riietusesemed olid 18. sajandi Prantsusmaal täiesti igapäevased ehk selle aja lugejatele tuttavad, tänapäeva eesti lugejale need aga arvatavasti tuttavad ei ole. Raskused visualiseerimisel teevad ka tõlkimise keeruliseks. Nagu Umberto Ecogi väidab tulenevad tõlkija raskused asjaolust, et kui tekst võib

isiklikke kogemust esile kutsuda vaid ühe sõna abil, siis ei ole selle sõna evokatiivne mõju samasugune igal ajal, igas kultuuris või igal maal (Eco 2004: 107).

Probleeme tekitab ka terminoloogiliste vastete leidmine kõigile nimetatud riietuse elementidele, sest alati ei ole just päris selge, mida täpselt on silmas peetud. Kahtlused tekivad näiteks fraasi *nos boucles en lacs d'amour* tõlkimisel. *Lacs d'amour* on teatud tüüpi sõlm, ent lisaks on sellel ka sümboolne tähendus, seda motiivi on palju kasutatud näiteks heraldikas. Ingliskeelne vastena on kasutusel sõna *love knot*, erinevaid sõlmetüüpe käsitletavatelt veebilehtedelt võib leida, et ka eestikeelse vastena kasutatakse sõna *armastuse sõlm*. Ent mida on Diderot silmas pidanud sõna *les boucles* all? *Boucles* võib tähendada näiteks nii pandlaid kui lokke ja mõlemaid vasteid annaks antud konteksti sobitada: *armastuse sõlme kujulised pandlad* või *armastuse sõlme seotud lokid*. Siin on tõlkes siiski otsustatud lokkide kasuks, mis tundub ajastule iseloomulikku parukamoodi arvesse võttes loogilisema lahendusena. Terve lause tõlge on järgmine:

Lisage meie reveransside lamedusele, meie riiete oma: meie üleskeeratud varrukad, meie kintspüksid, meie kanditud ja plisseeritud kuuesabad, meie allpool põlvi asetsevad sukapaelad, meie armastusesõlme seotud lokid, meie terava ninaga kingad. (lk 90-91)

Ilmselt ei õnnestu sellel looteelul tänapäeva eesti lugejas nii tugevat kujutluspilti esile kutsuda kui endisaegses prantsuse lugejas. Ent Diderot ei piirdu sellega: ta esitab maalikunstnikele ja skulptoritele väljakutse see haletsusväärne riietus enda kasuks tööle panna ning hüüatab seejärel irooniliselt:

La belle chose, en marbre ou en bronze, qu'un Français avec son justaucorps à boutons, son épée et son chapeau! (lk 714)

Selle hüüatuse visualiseerimine võiks isegi tänapäeva eesti lugejal üsna lihtsalt käia: mõõk ja kübar on midagi seesugust, mis eesti lugejal siin ehk musketäridega seostuvad ja selle seose kaudu peaks ka kujutluspilt üsna lihtsalt tekkima. Küsimus on ainult selles, et kas olles harjunud musketäre ja prantslasi üleüldiselt elegantseteks pidama, õnnestub see pilt ka naeruväärseks muuta või jääb lugeja siin Diderot'ga eriarvamusele.

Ent ka seda lauset tõlkides tuleb ette terminoloogilisi küsimusi. Kuidas tõlkida fraasi *justaucorps à boutons*? Umberto Eco oli sunnitud Nervali „Sylvied“ itaalia keelde tõlkides fraasi *élancée dans son corsage ouvert à échelle de ruban* visuaalse täpsuse huvides laiendama nii, et kui prantsuskeelne originaal sai hakkama üheksa sõnaga, siis itaalia keeles läks sama pildi edasiandmiseks vaja kolmeteist sõna: *sanciata nel suo corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri* (Eco 2004: 109-110). Fraasi *justaucorps à boutons* tuleb samuti visuaalse täpsuse huvides veidi laiendada. *Justaucorps* on kuub, mis hoiab tihedalt piha ümber ning laieneb alt. Prantsuskeelne sõna *justaucorps* tähendab otsetõlkes *täpselt vastu keha* või *täpselt keha järgi* ning seega väljendab juba kasutuselolev termin ise asjaolu, et kuub toob piha esile. Et teksti mitte ülearu paisutada, on sõnale *kuub* lisatud ainult üks täpsustava omadussõna: *altlaienev* ja kitsast pihaosa ei ole eraldi rõhutatud. Et *à boutons* saab eesti keelde tõlkida ühe sõnaga, kas *nööpidega* või *nööbitav*, siis jäävad nii prantsuskeelne kui eestikeelne fraas sõnadearvu poolest sama pikaks, vaatamata sellele et sõna *justaucorps* on tõlkides parafraseeritud. Tõlkes kõlab Diderot’ hüüatus järgmiselt:

Missugune kaunis marmor- või pronkskuju – prantslane oma altlaieneva nööbitava kuue, oma mõõga ja kübaraga! (lk 91)

Hoopis hõlpsam on aga selliste tekstikatkete visualiseerimine, millega on ka muidu lihtne samastuda:

Vous êtes seul chez vous. Vous attendez mes papiers qui ne viennent point. Vous pensez que les souverains veulent être servis à point nommé. Vous voilà étendu sur votre chaise de paille, les bras posés sur votre genoux; votre bonnet de nuit renfoncé sur vos yeux, ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un peigne courbé; votre robe de chambre entr’ouverte et retombant à long plis de l’un et de l’autre côté: vous êtes tout à fait pittoresque et beau. (lk 702)

Olukord, mida Diderot’ selles katkes kirjeldab on niivõrd universaalne ja ajatu, et igäüks – olenemata ajastust – suudab end sellega samastada. Kes poleks üksi kodus olles

hommikumantlis, kammimata peaga tüdinult passinud? Loodud kujutluspilt on vägagi kõnekas ja värvikas. Ka tõlkimine ei valmista siin raskusi:

Te olete üksi kodus. Te ootate mu kirju, mis kuidagi saabuda ei taha. Te mõtlete, et teil on veel tööleminekuni aega. Seal te siis olete, oma õlgtoolile vajunud, käsivarred põlvedel, öömüts silmini peas või juuksed sassis ja kammiga halvasti üles seatud, teie hommikumantli hõlmad on pooleldi avatud ja kukuvad pikkade voltidena ühele ja teisele poole: te olete väga maaliline ja kaunis. (lk 81)

Veel üks selline kategooria, mille puhul visualiseerimine erilisi raskusi ei valmista, on looduskirjeldused. Loodus on samuti midagi universaalset, mis ei sõltu otseselt ajastust ega riigist, ning on seetõttu kõigile kättesaadav. Muidugi võivad siin oluliseks osutuda geograafilised erinevused – loodus ei ole kõikjal ühesugune. Nii näiteks on lõunamaalasel, kes ei ole mitte kunagi lund näinud, lumist maastikku kirjeldava teksti visualiseerimine ilmselt keerulisem, kui põhjamaalastel, kelle juures selline kirjeldus ilmselt üsna automaatselt visualiseerib. Et Diderot just eksootilisi loodusnähtusi ei kirjelda, on tema looduskirjeldused üsna lihtsalt visualiseeritavad. Näiteks võib tuua järgneva looduspildi:

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au Bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées, sous quelques-uns de ces vieux arbres épargnés parmi tant d'autres qu'on a sacrifiés au parterre et à la vue de l'hôtel de Pompadour, sur la fin d'un beau jour, au moment où le soleil plonge ses rayons obliques à travers la masse touffue de ces arbres, dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles, et produisent autour de nous une variété infinie d'ombres forte, d'ombres moins forte, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes: alors les passages de l'obscurité à l'ombre, de l'ombre à la lumière, de la lumière au grand éclat, sont si doux, si touchants, si merveilleux, que l'aspect d'une branche, d'une feuille, arrête l'œil et suspend la conversation au moment même le plus intéressant. (lk 683-684)

Tõlge on järgmine:

Kui juhtume jalutama Tuileries'aias, Boulogne'i metsas või mõnes Champs-Élysées' varjulises kohas vanade puude all, mida on maharaiumisest säästetud nii paljude teiste kõrval, mis on ohverdatud terrasside või kaunima vaate nimel Pompadouri residentsist, ja teeme seda mõne kauni päeva õhupoolikul, kui päikese viltused kiired tungivad läbi kohevate ja sakris okstega puude, peatudes, peegeldudes, murdudes ja katkedes, hajudes tüvedel, mullal ja lehtede vahel ning tekitavad meie ümber lõputu hulga tugevaid ja õrnamaid varje, rohkem või vähem tumedaid, heledaid, heledamaid või lausa säravaid laike, moodustavad üleminekud pimeduselt varjule, varjult valgusele, valguselt särale ja on nii õrnad, nii puudutavad, nii imelised, et mõni oks või leht püüab meie pilku ja katkestab vestluse ka kõige põnevamal hetkel. (lk 68)

Selle kirjelduse puhul on huvitav see, et siin nimetatakse ka konkreetseid kohti: Tuileries' aiad, Boulogne' mets, Champs-Élysées, Pompadouri residents, nende kohtadega tuttava lugeja peas tekivad kujutluspildid ilmselt üksnes nende kohtade nimetamisel. Nii esineb siin korraga tegelikult mitu kujutluspilti ja nagu mitmel pool mujalgi on need pildid üksteisele vastandatud. Antud juhul vastanduvad Tuileries aed ja Boulogne' mets Champs-Élysées'le ja Pompadouri residentsile. Järgnev valgusmängude kirjeldus on aga lihtsalt visualiseeritav ka kõigile neile, kes Pariisi linnaga tuttavad ei ole, ja on kordki oma elus päikselise ilmaga lehes puude all jalutanud.

Kokkuvõtvalt võiks öelda, et verbaalsel kujul esitatud kujutluspiltide edasi andmine tõlkes on seda keerulisem, mida võõram või ebaloomulikum, on antud nähtus. Mida tavapärasem ja tuttavam on kujutatu, seda lihtsam on selle visualiseerimine ja ka edasi andmine tõlkes. Olulist rolli hakkavad seega mängima lugeja või tõlkija kultuuriline taust, aeg ja koht: üks ja sama verbaalne pilt võib ühel kindlal ajastul ühes kindlas kohas ühtmoodi ning teisel ajastul teises kohas hoopis teistmoodi toimida. Ent oma osa on ka kasutatud sõnavaral, ülimalt tehniline ja spetsiifiline sõnavara võib samuti kujutluspildi tekkimist raskendada, nagu me seda nägime küüraka kirjelduse puhul. Ja mõnikord suudab üks ainus sõna tekitada tugevama kujutluspildi, kui pikk ja detailne kirjeldus.

1.2 Diderot ja kunstiteosed

Diderot kirjeldab ka päriselt eksisteerivaid kunstiteoseid. Niisiis võib Diderot' puhul rääkida *ekphrasise*st – visuaalse kunstiteose edasiandmisest verbaalsel teel. *Ekphrasist* kirjeldatakse sageli kui pildi tõlkimist tekstiks, Roman Jakobsoni järgi on seega tegemist intersemiootilise tõlkega.

Vaatamata sellele või just selle tõttu (ka ühest keelsest teise tõlkimist on ju lausa võimatuks peetud), et *ekphrasise* kirjutamist kas võrreldakse tõlkimisega või lausa võrdsustatakse tõlkeprotsessiga, on see juba eos läbikukkumisele määratud üritus. Iain Boyd Whyte ja Claudia Heide kirjutavad *ekphrasise* olemusest nii: „La tentative la plus volontaire et la plus rigoureuse qui soit pour rendre une image en texte est vouée, cependant, à l'échec, du fait que la relation entre deux systèmes sémiotiques, visuel et verbal, englobe simultanément la ressemblance et la différence. Le texte mime l'image mais ne peut jamais être ou devenir l'image.“ (Whyte, Heide 2010: 60)

Gary Shapiro juhib tähelepanu asjaolule, et 18. sajandi lõpu poole hakkavad kirjutajad üha rohkem juurdlema selle üle, et nende kirjeldused peavad toimima pildi puudumisel ning selle asemel, et ülehinnata sõnade võimu ja keele võimet pilti simuleerida või asendada, tunnistatakse nendes tekstides vähemalt implitsiitselt omaenda suutmatust. Diderot' „Salongid“ on Shapiro sõnul seda sorti kirjutiste tuntuim ja mõjukaim näide. Olles määratud Grimmi *Correspondance littéraire*'i väga kitsale lugejate ringile, jagati kirjeldusi inimestele, kes tõenäoliselt originaale ei näe. (Shapiro 2007: 17-18)

Et „Esseed maalikunstist“ on omamoodi lisa „1765. aasta Salongile“, siis selle eeldatavatele lugejatele ei ole kirjeldatud kunstiteosed samuti tuttavad. Tänapäeval, mil kogu maailm on vaid hiirekliki kaugusel, on olukord veidi teistsugune. Isegi kui originaal jääb kättesaamatuks, on paljud teosed, mida Diderot kirjeldab, interneti avarustest üsna hõlpsalt leitavad. Pealegi, et sageli on tegemist siiski üsna tuntud teostega, ei ole sugugi välistatud, et tänapäeva lugeja nendega juba tuttav on. Nii satub ka tõlkija huvitavasse olukorda, kus pildi puudumisest on saanud piltide paljusus. Kõigepealt on Diderot' kirjeldus, mis tekitab teatud kujutluspildi, ja siis pilt reaalsest

kunstiteosest, mis tihtipeale sugugi sellele kirjeldusele täpselt vastata ei taha, rääkimata siis juba tekkinud kujutluspildist.

Veel üks asjaolu, mida ei tohiks tähelepanuta jätta ja mis neid vastuolusid osaliselt seletab, on Salongide organisatoorne pool. Stéphane Lojkine'i kirjeldus Salongi külastusest teeb hästi selgeks, kuivõrd erinev oli Salongide praktika tänapäeva kunstinäituste omast. Louvre'i *Salon carré*'s olid maalid seintele kinnitatud alates põrandast kuni laeni, gravüürid asetati akna avadesse, skulptuurid paigutati ruumi keskele laudadele. Olulist rolli mängis ka külaliste omavaheline arutelu, tegemist oli sotsiaalse sündmusega. Ühesõnaga oli Salong nii kunsti kui rahvast täistuubitud ja üsnagi kärarikas üritus. (Lojkine 2011)

Kõike seda arvesse võttes on täiesti loogiline, et kirjeldused kirjeldatud objektidele alati üks üheselt ei vasta. Lisaks tundub, et Diderot kipub – võimalik, et oma idee rõhutamiseks ning arusaadavaks ja üheselt mõistetavaks tegemiseks – sageli liialdama. Nii kirjeldab Diderot' näiteks üht Rubensi tööd:

Qu'est-ce que cette figure qui tient un nid d'oiseau, un Mercure, l'arc-en-ciel, le zodiaque, le sagittaire, dans la chambre et autour du lit d'une accouchée? (lk 715-716)

Tuleb märkida, et Diderot ei varusta lugejat maali pealkirjaga, seda on teinud alles kirjastaja. Seda kirjeldust lugedes tekkis minul kohe kujutluspilt sellest, kuidas magamistuppa voodis lebava naise ümber on kogunenud värvikas seltskond kõiksugu fantastilisi olendeid. Ning olin ausalt öeldes üsna pettunud, kui kirjastaja märkuse abil, et silmas peetakse Rubensi maali „Louis XIII sünd“ (vt lisa 2), vastava pildi üles otsisin ja seal kujutatu sugugi tekkinud kujutluspildile ei vastanud. Magamistoast ja voodist ma selle pildi puhul küll ei rääkida ei julgeks ja samuti oli mul raskusi maalilt kõigi Diderot nimetatud elementide leidmisega. Hea küll midagi linnupesalaadset seal on, Mercurius on pilvedes, aga kus on ambur või vikerkaar?

Tõlkijana tekitab see ka hetkelist segadust ja paneb endalt küsima, et kas kõigest on ikka õigesti aru saadud. Ja seejärel võib veel tekkida küsimus, et millest tuleks tõlkijana lähtuda, kas Diderot' tekstist ja kujutluspildist, mida see loob, või Rubensi maalist, mille pilt vabalt leitav on. Kõige õigem tundub olevat ikkagi tekstist lähtumine, Diderot omavoliline ümberkirjutamine läheks tõlkija eetikaga vastuollu. Seetõttu on nende kirjelduste tõlkimisel lähtutud ikkagi eelkõige tekstist ja mitte piltidest. Muidugi on pildist teinekord kirjelduse mõtestamisel abi. Selline näeb välja tõlge eelnenud katkest:

Mida teevad see linnupesa hoidev figuur, Mercurius, vikerkaar, sodiaak, ambur magamistoas äsja sünnitanud naise voodi ümber? (lk 91-92)

Tuleb tunnistada, et mida rohkem ma nüüd seda Rubensi tööd vaatan, seda kindlamalt julgen väita, et ma olen seda Louvre'is näinud – muidugi ei pööranud ma siis sellele erilist tähelepanu ja seetõttu puudus sellest ka tugev mälestus. Ent ikkagi on huvitav märkida, et kuigi ma olin maali varem näinud, ei meenunud see mulle Diderot' teksti lugedes sugugi ja mul tekkis lugedes maalist hoopis teistsugune ettekujutus. See seik ainult kinnitab teksti ja pildi erinevat toimimist.

Kui maali „Louis XII sünd“ kirjelduse puhul tekitab piltide paljusus hetkelist segadust, siis Pigalle'i tehtud Reimsi monumendi kirjelduse tõlkimisel on erinevatest fotodest palju abi. Diderot kirjeldab monumenti järgnevalt:

Que signifie, à côté de ce portefaix étendu sur des ballots, cette femme qui conduit un lion par la crinière? La femme et l'animal s'en vont du côté du portefaix endormie; et je suis sûr qu'un enfant s'écritait: „Maman, cette femme va faire manger ce pauvre homme-là, qui dort, par sa bête.“ Je ne sais si c'est son dessin; mais cela arrivera, si cet homme ne s'éveille, et que cette femme fasse un pas de plus. (lk 716)

Tõlkes:

Mida tähendab see naine, kes pakkide otsas lebava koormakandja kõrval lõvi lakast talutab? Naine ja lõvi lähevad magava koormakandja juurest minema; ja ma olen kindel, et mõni laps hüüataks: „Emme, see naine laseb loomal selle vaese magava mehe ära süüa.“ Ma ei tea,

kas see on tema kavatsus, aga see juhtuks, kui mees ei ärkaks ja naine astuks veel ühe sammu. (lk 92)

Kogu selle liikumise, mida Diderot siin kirjeldab, ettekujutamine muutub palju lihtsamaks, kui saab selgeks, kuidas monument tervikuna välja näeb ja kuidas täpselt figuurid seal paiknevad. Kui on teada, et monumendi moodustavad pjedestaal, mille otsas on kuninga kuju, ja kummalgi pool pjedestaali on kaks figuuri – koormakandja ühel ja lõvi talutav naine teisel pool, siis ei ole raske ette kujutada, et naine, keda on kujutatud koormakandjast eemalduvana, sammukse veel astudes teiselt poolt ringiga koormakandjani jõuaks.

Selles kirjelduses avaldub ka Diderot' tekstile iseloomulik dialoogilisus. Shapiro kirjutab oma artiklis, et dialoogilisus ning võimalus vestluspartnerite arvu lõputult suurendada, ei tugevda illusiooni kunstteose kohalolust, vaid panevad lugeja mõtlema selle kujutamise raskuste üle (Shapiro 2007: 18). Esitatud katke piires võib seega eristada vähemat kaht erinevat viisi monumenti sõnade abil edasi anda. Kõigepealt Diderot' küsimus, mis kirjeldab kujutatut ja pärib selle tähenduse järgi. Seejärel lapse hüüatus, millest nähtub, et lapsel ei teki tähenduse koha pealt mingeid küsimusi, kõik on vägagi selge – naine laseb lõvil magava mehe ära süüa! Diderot esitab kaks erinevat reaktsiooni ühele ja samale teosele ning kujugi nende reaktsioonide põhjal on lugejal võimalik luua kujutluspilt või pildid, oleks midagi justkui ikka puudu.

Ent leidub ka selliseid kirjeldusi, mille puhul teksti kokkuviimine konkreetse pildiga on raskendatud, ka sel juhul on tõlkijal ilmselt kõige õigem ikkagi tekstist lähtuda. Näiteks kirjeldab Diderot Rembrandti „Laatsaruse ülestõusmist“:

Exemple d'une idée sublime du Rembrandt: le Rembrandt a peint une *Réssurrection de Lazare*; son Christ a l'air d'un *tristo*: il est à genoux sur le bord du sépulcre; il prie, et l'on voit s'élever deux bras du fond du sépulcre. (lk 693)

Erinevalt mitmetest teistest kirjeldustest toob Diderot siin välja nii töö autori kui pealkirja. Ent kirjestaja märkus juhib tähelepanu asjaolule, et Rembrandtilt on teada kaks

Laatsaruse ülestõusmise teemalist maali ning et kumbki neist ei vasta Diderot' kirjeldusele. Otsides pilte Rembrandti „Laatsaruse ülestõusmisest“ (vt lisa 3) võib igaüks selles ise veenduda. Veebilehe Utpictura 18 piltide andmebaasist võib leida Jan Lievensi „Laatsaruse ülestõusmise“ (vt lisa 3), mille juures on märkus: omistati kunagi Rembrandtile. Sellel maalil kujutatu sobib Diderot' kirjeldusega paremini, ent mitte täielikult – Kristus on maalil siiski püsti, mitte ei põlvita. Seega on võimatu kindlaks teha, missugust tööd Diderot silmas pidas ja nii jääb tõlkijale ikkagi ainult tekst.

Näide ühest Rembrandti suurepärasest ideest: Rembrandt on maalinud Laatsaruse ülestõusmist, tema Kristus on kurblik: ta põlvitab haua äärel, palvetab ja me näeme kaht kätt haaupõhjast tõusmas. (lk 75)

Ent asjaolu, et ei ole täpselt teada, missugust maali Diderot võis silmas pidada, võib huvitada ka tõlketeksti lugejat. Siinkohal muutub oluliseks paratekst ning see on ka põhjus, miks kirjastaja märkustest on olulisim tõlkes edasi antud.

Üks veelgi huvitavam ja keerulisem juhtum on lause, milles Diderot viitab Apellesi tööle:

Le bras du *Jupiter foudroyant* d'Apelle saillait hors de la toile, menaçait l'impie, l'adultère, s'avançait vers sa tête. (lk 686)

Apelles oli Vana-Kreeka maalikunstnik, kelle töödest *Encyclopædia Britannica* andmetel isegi mitte koopiaid säilinud ei ole. Tema loomingut tuntakse vaid kirjelduste kaudu, mis on inspireerinud hilisemaid kunstnikke, eriti Itaalia renessansi ajastu kunstnikke, neid kirjelduste põhjal taastama. Seega tuleb pildi puudumine siin eriti teravalt esile – Diderot kirjeldab maali, mida ta isegi näinud ei ole, toetudes, kas loetud kirjeldustele või siis hoopis kujutluspildile, mis tal lugedes tekkida võis.

Esialgu ei tulnud ma selle pealegi, et tegemist on maaliga, mida enam ei ole ja mida mitte keegi näinud ei ole, sellest sain aru alles siis, kui, olles visualiseerimisega hätta jäänud, seda pilti otsima hakkasin. (Asjatundja ei oleks end ehk eksitada lasknudki.) Ja ometi on ka Diderot' tekstis sellele vägagi selge vihje – mineviku kasutamine. See on

ainus kunstiteos, mida Diderot minevikus kirjeldab, kõigi teiste kunstiteoste kirjeldused on olevikus. Eriti hästi peaks see silma hakkama sellele eelneva lause taustal, mis kirjeldab Chardin'i ja Roland de La Porte'i töid ning mis on olevikus.

Segadust tekitab ka pealkiri, mille Diderot' Apellesi maalile annab – *Jupiter foudroyant*, mis on tõlgitud „Välgunoolega Jupiteriks“. Encyclopædia Britannica kirjutab aga, et Apelles oli Aleksander Suure maalikunstnik ja, et üks tema väljapaistvamaid töid kujutas Aleksandrit välgunoolega. Diderot räägib aga Jupiterist, mis arvestades, et välgunool kuulub pigem jumalate kui surelike atribuutika juurde ning et Diderot allegoorilise ja tõelise segamist ei salli, iseenesest võib-olla nii ebaloogiline ei olegi.

Üks praktilist laadi küsimus, mis tõlkides tekib, ongi seotud kunstiteoste pealkirjade tõlkimisega: kas tõlkida või mitte? Diderot ei kasuta maalidest rääkides nende pealkirju järjekindlalt: vahel ta teeb seda ja vahel mitte ning kohati kasutab ta viitamisel lühendatud pealkirja või mugandust. Kuigi Diderot ei ole pealkirjade kasutamisel järjekindel ja paljude maalide pealkirjad on välja toodud hoopis kirjastaja märkustes, siis ühes kohas loetleb ta üles terve rea erinevaid maale, kasutades nende pealkirju seejuures neid töid pikemalt kirjeldamata. Pealkirjade tõlkimata jätmise kasuks räägib asjaolu, et lugejal võib tekkida tahtmine mõni teos üles otsida ja vaadata, kuidas see täpsemalt välja näeb. Kui kunstiteose nimi on aga ära tõlgitud, muutub kõnealuse teose leidmine oluliselt raskemaks. Lugejal ei pruugi algse pealkirja taastamine õnnestuda ja seetõttu võib teos leidmata jääda.

Teisalt nagu kirjutab Greg Petersen kasutatakse pealkirja sageli keelelise tõlgenduse alusena ning selle sõna-sõnaline tähendus puudub harva tõlgendusest (Petersen 2006: 36). Vaataja lähtub maali lahti mõtestamisel selle pealkirjast. Petersen juhib tähelepanu ka sellele, et mõnikord kasutavad kunstnikud pealkirja teadlikult publiku eksitamiseks (Petersen 2006: 37). Kui maali vaataja võib lähtuda pealkirjast maali tõlgendamiseks, siis lugeja, kes maali ei näe, saab pealkirjast aimu, mida võiks maalil üldse kujutatud olla. Seega võib väita, et pealkiri toimib lugeja jaoks kui miniatuurne *ekphrasis*, mis aitab luua ettekujutuse maalist, mida lugejal ei ole võimalik oma silmaga näha. Ja kui

juhtub, et lugeja on maaliga tuttav, siis tekitab ka ainult pealkirja mainimine temas täiesti konkreetse kujutluspildi. Kellel ei kerkiks vaid „Mona Lisa“ nimetamise peale Da Vinci maal silme ette? Muidugi kui teosele on nüüd pandud eksitav pealkiri, siis jääb tekkinud kujutluspilt maalil kujutatust tõenäoliselt väga kaugemale, ent järelikult on sellelgi oma eesmärk. Seetõttu on nende maalide pealkirjad, mis tekstis ette tulevad, ikkagi ära tõlgitud. Nii tekib ka lugejal, kes prantsuse keelest aru ei saa, ettekujutus sellest, mis pildil olla võiks.

Et säilitada mingisugustki järjepidevust, on maalide pealkirju tõlkides lähtutud sellest, kuidas üht või teist teost varem eesti keeles nimetatud on. Pealkirjade varasemad tõlked on otsitud väljaannetest „Prantsuse maalikunst IX-XIX sajandini“ ja „Üldine kunstiajalugu“. Nendest väljaannetest lähtuvalt on tõlgitud järgmiselt Greuze'i teoste pealkirjad: *Père qui fait la lecture à sa famille* – „Pereisa lastele piiblit lugemas“; *Fils ingrat* – „Halb poeg“; *Fiançailles* – „Küla kihlus“. Poussini *Sept sacrements* on tõlgitud „Seitsmeks sakramendiks“ ja Le Prince'i *Le Baptême russe* „Vene ristimiseks“. Kui nüüd vaadelda pealkirja toimimist miniatuurse *ekphrasis*ena ja seda, kuidas toimub selle visualiseerimine, siis pealkiri *Père qui fait la lecture à sa famille* ja eestikeelne versioon *Pereisa lastele piiblit lugemas* tekitavad lugejas kindlasti erineva kujutluspildi: prantsuse keel ei täpsusta, kas loetakse piiblit või midagi muud, ega ka seda, kas loetakse ainult lastele või on kuulajate hulgas ka täiskasvanuid. Nii on eestikeelne pealkiri täpsem ja ka tekkinud kujutluspilt kas täpsem või teistsugune.

Kõikide teoste pealkirjade tõlkeid muidugi leida ei õnnestunud ning nende tööde pealkirjad on ise tõlgitud. Üldiselt ei valmista nende pealkirjade tõlkimine suuri raskusi, pealgi viitavad mitmed neist teemadele, mida erinevad kunstnikud ikka ja jälle kujutanud on, näiteks *Résurrection de Lazare* – „Laatsaruse ülestõusmine“ ja *Mort de Socrate* – „Sokratese surm“.

Tõsisemat peamurdmist valmistab, aga ühe Bachelier' maali pealkirja tõlkimine, mis kõigele lisaks ei esine mitte Diderot' tekstis, vaid kirjastaja märkuses. Kusjuures ka see pealkiri viitab väga laialt levinud motiivile – *Charité romaine*. Ladina keeles *Caritas*

romana, itaalia keeles *Carità Romana*, inglise keeles *Roman Charity* viitab see müüdile Cimonist, kes mõistetakse näljasurma, ning tema tütre Perost, kes isa vanglas vaatamas käies teda salaja imetab. Vaatamata sellele, et tegemist paistab olevat üsna hästi tuntud mütoloogilise süžee, ei õnnestu leida eestikeelseid allikaid, mis sellele müüdile viitaksid. Eestikeelsetes allikates ei mainita isegi nimesid Cimon ja Pero. Paistab, et eesti keele- ja kultuuriruumis on see lugu tundmatu. Asja teeb veel keerukamaks asjaolu, et see pealkiri esineb kirjastaja märkuses ja mitte Diderot' tekstis. Vastasel juhul võiks tõlgitud pealkirja juurde hädakorral joonealuse märkuse lisada ning lühidalt tausta selgitada. Aga juba olemasoleva märkuse kommenteerimine suurendab veelgi kõikvõimalike paratekstide mahtu ja muudab lugemise tülikamaks, viies lugeja tähelepanu Diderot' tekstist järjest kaugemale. Lõpuks sai ka see pealkirja nagu teisedki ära tõlgitud – „Rooma heategu“, sulgudesse on jäetud ka prantsuskeelne originaalpealkiri (*Charité romaine*), mille abil on lugejal soovi korral võimalik vastava müüidini jõuda.

Kui nüüd pealkirjade juurest tagasi kunstiteoste juurde tulla, siis on paar tööd, mille puhul Diderot kindalt eeldab, et lugeja on nendega tuttav, ning et vaid paljas nimetamine toob lugejale küllalt selge pildi silme ette. Üks neist teostest on Médict Venus, mille Diderot esimese peatüki alguses looriga katab, et see siis loodusel koletiseks moondada lasta. Teine on kindlasti Antinous. Siinkohal on huvitav märkida, et Antinousest on tehtud väga palju skulptuure ja Diderot, kelle tekstis Antinous väga tihti ette tuleb, ei täpsusta kordagi, missugust või missuguseid neist ta silmas peab. Ent see ei olegi nii oluline, arvestades, et Antinouse kujutamisel olid välja kujunenud kindlad tavad ning hoiakud ja poosid, mida talle omistati olid pea alati ühesugused. Ühes kohas kirjeldab Diderot siiski Antinouse nägu:

Supposez l'Antinoüs devant vous. Ses traits sont beaux et réguliers. Ses joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé; c'est la pierre angulaire du bonheur. Il est tranquille; nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage; nous aimons la réflexion et la sagesse. (lk 697)

Tõlkes:

Kujutlege enda ees Antinoust. Tema näojooned on ilusad ja korrapärased. Tema laiad ja ümarad põsed näitavad tervist. Meile meeldib tervis, see on õnne nurgakivi. Ta on rahulik, meile meeldib puhkus. Tema ilme on mõtlik ja arukas, meile meeldib järelemõtlemine ja arukus. (lk 77)

Antinous on iluideaal, mida Diderot ja tema lugejad jagavad ja mida lugeja – nagu ka eelnevast katkendist näha – peab olema valimis endale iga hetk silme ette manama. Sest Diderot ei piirdu lihtsalt Antinouse kirjeldamise või tema ilu ülistamisega, vaid modifitseerib Antinoust oma ideede näitlikustamiseks igal võimalikul moel. Nüüd jõuamegi kolmanda verbaalsete piltide kategooria juurde, milleks on visioonid.

1.3 Visioonid ehk mäng kunstiteosega

Visioonideks võib nimetada selliseid verbaalseid pilte, mis kombineerivad nii kujutluspilti kui ka tõelist kunstiteost. Visioonide alla kuuluvad kõik sellised verbaalsed pildid, mis on seotud päriselt eksisteeriva kunstiteosega, ent mitte ei kirjelda seda, vaid kujundavad seda ümber, tekitades sel moel uue kujutluspildi või pildid.

Diderot' üks meelistegevustest paistab olevat pidev Antinouse modifitseerimine. Nii hakkab ta ka kohe, kui on Antinouse näo kirjeldamise lõpetanud seda muutma:

Conservez tous les traits de ce beau visage comme ils sont; relevez seulement un des coins de la bouche, l'expression devient ironique, et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche dans son premier état et relevez les sourcils, le caractère devient orgueilleux, et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même temps, et tenez les yeux bien ouverts, vous aurez une physionomie cynique, et vous craindrez pour votre fille, si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières, qu'elles couvrent la moitié de l'iris et partagent la prunelle en deux, et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé, que vous éviterez. (lk 697)

Tõlkes:

Jätke kõik selle kauni näo jooned sellisteks, nagu nad on, tõstke ainult ühte suu nurka, ilme muutub irooniliseks ja nägu meeldib teile vähem. Viige suu tagasi selle algasendisse ja tõstke kulmud üles, iseloom muutub upsakaks, ning ta meeldib teile vähem. Tõstke mõlemad suu nurgad samaaegselt üles ja tehke tema silmad pärani lahti, te saate küünilise näoilme ning isana kardaksite oma tütre pärast. Laske suunurkadel tagasi alla vajuda ja langetage lagusid nii, et nad kataksid poole iirisest ja jagaksid pupilli kaheks, ja te olete temast teinud ebaausa, redutava, valeliku mehe, keda te väldiksite. (lk 77-78)

Diderot esitab siin järjest neli erinevat visiooni Antinousest või õigemini neli moonutatud Antinoust: irooniline, upsakas, küüniline ja kahtlane. Et kõigi nende erinevate piltide visualiseerimine tõepoolest õnnestuks, on vaja tõesti endale mõnd nägu ette kujutada – see ei pea isegi tingimata Antinouse olema, vaid võib ka lihtsalt mõni neutraalne nägu olla – ja seda siis vastavalt Diderot juhtnööridele muutma hakata. Tõlkimine ei ole probleemiks, sest juhised on konkreetset, ent mitte liialt keerulised ega lasku anatoomia peensustesse, seetõttu peaks ka visualiseerimine piisavalt tugeva kujutlusvõime toel teostatav olema.

Üks väga huvitav visuaalne pilt, mille Diderot meile maalib, on Marceli (tantsuõpetaja) nägemus sellest, missugune Antinous olema peaks:

Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, lui portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules: «Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela?» Puis, lui repoussant les genoux avec les siens, et le relevant par-dessous les bras, il ajouterait: «On dirait que vous êtes de cire, et que vous allez fondre. Allons, nigaud, tendez-moi ce jarret; déployez-moi cette figure; ce nez un peu au vent.» Et quand il en aurait fait le plus insipide petit-maître, il commencerait à lui sourire, et à s'applaudir de son ouvrage. (lk 702)

Kogu stseen on väga elav ja mänguline ning lugejale näidatakse Antinoust tantsuõpetaja Marceli silme läbi ning see, kuidas Marcel Antinoust näeb erineb täielikult Diderot' enda nägemusest. Seekord ei ole see mitte Diderot, vaid Marcel, kes Antinouse oma visiooni ja maitse järgi ümber kujundab. Kogu stseeni edukaks visualiseerimiseks on jällegi vajalik, et lugejal Antinous silme ees oleks, aga seekord ei ole oluline mitte nägu, vaid Antinouse asend ja üldine olek, mida Diderot ilmselt vabaks ja graatsiliseks

nimetaks, ent mida Marcel sulaselgeks lodevuseks peaks. Dialoogilisus on jällegi see, mille abil vaatepunktide arvu suurendatakse. Jutt, mis Diderot Marceli suhu paneb, on reibas ja üsna kõnekeelne – Marcel nimetab Antinoust sõnadega *grand dadais* ja *nigaud*. Tõlkides ongi kõige keerulisem neile väljenditele heade vastete leidmine ning reipa kõnekeelsuse säilitamine sellega liialdamata. Nii *dadais* kui *nigaud* väljendavad teatud kohmakust ja kogenematust, tõlkes on kasutatud sõnu *loikam* ja *volask*, mis viitavad küll erinevalt prantsuskeelsetest väljenditest pikkusele, aga annavad ka üsna hästi edasi teatud kohmakust ja lodevust. Tõlge kogu katkendist on järgmine:

Kui Marcel kohtaks sellises poosis meest nagu Antinous, võtaks ta tal ühe käega lõuast ja paneks teise käe talle õlale öeldes: „No, loikam, kes siis niimoodi seisab?“ Seejärel lisaks ta, oma põlvedega tema põlvi tagasi lükates ja teda kaenla alt üles tõstes: „Võiks arvata, et te olete vahast ja sulate kohe ära. No, va volask, ajage põlved sirgu, sirutage end välja ja nina kergelt ülespoole.“ Ning kui ta on Antinousest teinud kõige maitsetuma tühise isanda, naerataks Marcel talle ja plaksutaks heameelest oma töö üle käsi. (lk 81)

Kirjastaja on pidanud oluliseks eelneva stseeni kohta märkida, et see on inspireeritud William Hogartheta gravüürist, millel kujutatakse tantsuõpetajat, kes püüab Antinouse kehahoiakut parandada. Seega võiks Diderot vahendatud Marceli nägemust Antinousest pidada ka hoopis Hogartheta gravüüri *ekphrasiseks*. Ent erinevalt eespool käsitletud kunstiteoste kirjeldustest ei ole siin tegemist eksplitsiitse *ekphrasise*, vaid varjatud *ekphrasisega*. Diderot on gravüüril nähtud stseeni elavdanud ja oma kaasaegsele prantsuse lugejale lähemale toonud, rääkimata lihtsalt mingist suvalisest tantsuõpetajast, vaid Marcelist, kes oli kuninga tantsuõpetaja. Visualiseerimise ja tõlkimise seisukohast ei anna kõnealuse gravüüri vaatamine suurt midagi juurde ega saa ka takistavaks faktoriks. Ainus asi, mida tahaks ehk tõlkides üle kontrollida on see, kust ja kuidas täpselt tantsuõpetaja Antinousest kinni haarab, aga seda sellelt gravüürlt välja ei tule, nii et tõlkijale jääb lõpuks jällegi ainult tekst.

Aga nagu juba öeldud, meeldib Diderot'le esitada päris oma visioone mõnest kunstiteosest, millega ta rahul ei ole. Nii näiteks on Diderot pettunud La Touri maalitud Rousseau portrees ja loetleb üles kõik selle, mida ta sellelt portreeelt otsib:

J'y cherche le censeur des lettres, le Caton et le Brutus de notre âge; je m'attendais à voir Épistète en habit négligé, en perruque ébouriffée, effrayant, par son air sévère, les littérateurs, les grands et les gens du monde; (lk 695)

Tõlkes:

Ma otsin sealt kirjanduse tsensorit, meie aja Catot või Brutust, ma lootsin näha hooletult rietatud Epiktetost, turritava parukaga, kes hirmutab oma tõsise ilmega kirjanikke, suurkujusid ja seltskonnategelasi; (lk 76)

Kirjeldades seda, missugune üks Rousseau portree tema ettekujutuses olema peaks, loob Diderot ka lugeja jaoks järjekordse kujutluspildi, mida ta siis La Touri tehtud portreele vastandama hakkab. Kui pilt on lugeja peas kenasti kuju võtnud, püüab ta oma pettumust lugejas taasluua ning kirjeldab portreed sellisena nagu see tegelikult on.

Kõige täpsema ja laiaulatuslikuma visiooni esitab Diderot aga Pigalle'i Reimsi monumendist pärast seda, kui on seda kirjeldanud sellisena nagu see paistab ja seejärel palunud kunstnikul see veidrate olendite kooslus puruks lüüa:

Tu veux faire un roi protecteur; qu'il le soit de l'agriculture, du commerce et de la population. Ton portefaix dormant sur ses ballots, voilà bien le Commerce. Abats, de l'autre côté de ton piédestal, un taureau; qu'un vigoureux habitant des champs se repose entre les cornes de l'animal; et tu auras l'Agriculture. Place entre l'un et l'autre une bonne grosse paysanne qui allaite un enfant; et je reconnâitrai la Population. Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un taureau abattu? est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un paysan nu qui se repose? est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'une grosse paysanne à grands traits et grandes mamelles? (lk 716)

Tõlkes:

Kui sa tahad teha kaitsvat kuningat, olgu ta põllunduse, kaubanduse ja rahva kaitsja. Sinu pakkidel magav koormakandja kujutab hästi kaubandust. Paiguta oma pjedestaali teisele poole külili härg ja tubli põllmees tema sarvede vahele puhkama ja sa saad põllunduse.

Paiguta nende mõlema vahele tubli tugev maanaine, kes last imetab, ja ma tunneksin ära rahva. Kas väsinud härg pole mitte kaunis? Kas alasti talupoeg, kes puhkab, pole mitte kaunis? Kas vormikas ja suurte rindadega maanaine pole mitte kaunis? (lk 92)

Diderot' laseb küll Pigalle'il oma kompositsiooni lõhkuda, ent säilitab koormakandja figuuri ja monumendi üleüldise ülesehituse s.t kuningas üleval pjedestaali otsas ning koormakandja ja ülejäänud figuurid all ümber selle. Diderot' kujuteldava monumendi visualiseerimiseks on seega oluline, et ettekujutus tegelikust monumendist oleks piisavalt selge – see võimaldab naise ja lõvi kompositsioonist välja visata ja paigutada mõttes nende asemel Diderot visandatud härg, talupoeg ja maanaine ja nii ei teki ka tõlkimisel erilisi probleeme.

Kokkuvõtvalt võib visioonide ja nende tõlkes edasiandmise kohta öelda, et visualiseerimine on nende puhul võib-olla veelgi olulisemal kohal, kui kujutluspiltide ja kunstiteoste kirjeldamisel. Täpsemalt on tihtipeale vajalik juba eelneva kujutluspildi olemasolu (Antinouse nägu ja kehahoiak, Reimsi monument), et seda siis modifitseerima ja ümber kujundama hakata. Ja et Diderot' tekstis esinevad pildid sageli paaridena, siis enamasti esineb visioon koos kirjeldusega eksisteerivast kunstiteosest, nii et lugejal peaks vajalik pilt juba kenasti silme ees olema ja seetõttu ei tohiks erilisi probleeme tekkida.

Seega on igat tüüpi verbaalsete piltide edasiandmisel tõlkes oluline visualiseerimine, kui see õnnestub, läheb ka tõlkimine libedamalt. Raskused tekivad siis kui visualiseerimine, millegi pärast ei õnnestu, kas kirjeldatu jääb liiga kaugeks, ei ole piisavalt tuttav, et kujutluspildil tekkida lasta, või tekib olukord, kus pildi puudumisest saab piltide paljus, mis tõlkija eksiteele viia võib. See, kuidas visualiseerimine täpselt toimub ja milline kujutluspilt tekib, sõltub paljuski tõlkija, lugeja isiklikust kogemusest, ajast ja kohast. On teemasid, mis on tugevalt seotud kindla aja või kohaga, ning universaalsemaid teemasid, mille puhul ajal ja kohal erilist tähtsust ei ole.

2 Filosoofiline plaan

Hoolimata sellest, et pildil on Diderot' tekstis keskne koht, on see siiski kõigest vahend, mille abil Diderot edastab midagi palju olulisemalt ja tähtsamat – see on oma arusaamist ja tõekspidamisi kunstist. Sellest mis on kunst, missugune peaks olema üks kunstiteos ja kuidas kunstnik tõelise kunstteose loomiseni võiks jõuda. Diderot kujundab välja terve filosoofilise kontseptsiooni kunsti, täpsemalt maalikunsti kohta. Selle kontseptsiooni arenedes kujuneb välja ka kindel terminoloogia, mida Diderot teatud asjadest, nähtustest või ideedest rääkides kasutab. Mõne termini või mõiste kasutamine võib esmapilgul juhuslik tunduda, ent kogu teksti tervikuna vaadates, saame aru, et juhuslikkusega ei ole siin midagi pistmist: kõik on põhjalikult läbi mõeldud ja omavahel seotud.

Sellesse mõistestikku kuuluvad nii akadeemilised ja kunstitehnilised terminid, kui ka terminid, mis võivad küll olla akadeemilist päritolu, ent millele Diderot oma tekstis uue sisu ja tähenduse annab. Seega tuleb ka tõlkimisel terminite valikule erilist tähelepanu pöörata: esiteks selleks, et Diderot' mõtte saaks arusaadavalt edasi antud, aga ka selleks, et säiliks terminoloogiline ühtsus ning seeläbi ka teksti terviklikkus. Selles peatükis selgitataksegi lähemalt valikuid, mis terminoloogia tõlkimisel tehtud sai. Esimeses osas peatutakse terminitel, mis on seotud pigem kunsti tehnilise poolega, ja teises osas mõistetel, mis kannavad endas teatud hinnanguid või väärtusi, mida kunstile omistatakse.

2.1 Kontseptsioon

Kontseptsiooni seisukohalt olulised terminid ja mõisted võib süsteemsuse ja parema jälgitavuse huvides jagada teemade kaupa joonistamise, valguse või värvidega, väljenduslikkuse ja kompositsiooniga seotuteks. See jaotus vastab enam-vähem peatükkide jaotumisele Diderot' tekstis. Võrreldes seda jaotust peatükkide omaga on siin kokku pandud valgus ja värvid ning täielikult puudub arhitektuur. See on põhjendatav asjaoluga, et Diderot tundub valgusele ja värvidele teiste teemadega võrreldes veidi vähem tähtsust omistavat ja arhitektuuri näeb Diderot kui kunsti, mille peamine tähtsus seisneb selles, et see on eelduseks maalikunsti ja skulptuuri tekkimisele ning arengule.

2.1.1 Joonistamine

Üks termin, mida Diderot' tekstis väga tihti ette tuleb, ja mitte ainult joonistamisega seoses, on *figure*. *Figure* on termin, mis kuulub kahtlemata ka akadeemilisse kõnepruuki. Stéphan Lojkine seletab Diderot' esseede poetikast rääkides seda mõistet lahti järgmiselt: „La figure est l'instrument par lequel s'établit le système des différences constitutif de la poétique du tableau classique : la figure est d'abord circonscrite par des lignes, c'est-à-dire qu'elle partage un intérieur et un extérieur, qu'elle signifie le corps par ce partage.“ (Lojkine 2007) Sellest määratlusest lähtuvalt (*figure* on ümbritsetud joontega, seda saab jagada sisemuseks ja välimiseks ning seeläbi tähistab ta keha) võiks eesti keeles kasutada vastet figuur.

Huvitav avastus, mille Lojkine seoses mõiste *figure* kasutamisega Diderot' tekstis teeb: kuigi tegemist on vaieldamatult ühe teksti keskse mõistega, esineb see peaaegu alati pettumust valmistavates või negatiivsetes konstruktsioonides: *Couvrez cette figure, n'en montrez que les pieds; Une figure humaine est un système trop composé...; accuser une figure d'être mal dessinée; une figure difficile à trouver; de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides; tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre; si une figure est dans l'ombre* etc. Nende konstruktsioonide abil rõhutatakse pidevalt kujutatu kunstlikkust, eemaldutakse aegunud ajaloomaali kontseptsioonidest, naeruvääristatakse mõnd defekti või lausa rünnatakse figuuri, muutes selle läbipaistavaks või mattes pimedusse see tähendab, et figuur jäetakse ilma tema eristavast funktsioonist. (Lojkine 2007)

Selleks, et Lojkine'i avastatud seaduspära tuleks välja ka eestikeelsest tekstist, oleks vaja *figure* igal pool ühte moodi tõlkida, aga kahjuks ei ole võimalik seda alati teha. Enamasti on prantsuse *figure* tõlgitud *figuuriks*. Neist 22 juhtumist, mis Lojkine termini *figure* esinemise kohta välja toob (loomulikult ei piirdu selle termini kasutus kõigest 22 korraga, aga see on päris hea valim erinevatest tõlkevariantidest ülevaate saamiseks), on 16 korral tõlkes kasutanud sõna *figuur*. Seejuures tähendab *figuur* enamikul juhtudel keha kujutist kunstis. Mõned näited:

- 1) „accuser une figure d'être mal dessinée“ (lk 667) – „väidetavat, et inimfiguur on halvasti joonistatud“ (lk 58)
- 2) „d'actions, de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides“ (lk 670) – „ebaloomulike, kätteõpitud, naeruväärsete ja emotsioonitute tegevuste, pooside ja figuuridega“ (lk 59)
- 3) „si une figure est dans l'ombre“ (lk 690) – „varjus asuv figuur“ (lk 73)
- 4) „de comparer quelque figure commune avec la Vénus de Gnide ou de Paphos“ (lk 707) – „võrrelda mõnd tavalise figuuriga naist Gnide'i või Pafose Venusega“ (lk 85)
- 5) „aucune figure oisive, aucun accessoire superflu“ (lk 711) – „mitte ühtegi jõude figuuri, mitte ühtegi ülearust lisandit“ (lk 88)

Esimeses näites ei ole *figure*'i tõlgitud lihtsalt *figuuriks*, vaid *inimfiguuriks*, seega muutub eestikeelne tekst mõnevõrra täpsemaks kui prantsuskeelne, aga antud konteksti sobib *inimfiguur* hästi, sest Diderot peab silmas nimelt inimfiguuri ja mitte näiteks looma oma. Ka neljanda näite puhul on eesti keel eksplitsiitsem: prantsuskeelses tekstis võrreldakse Gnide'i või Plafose Venusega figuuri, eestikeelses aga tavalise figuuriga naist. Ilma selle laienduseta kõlaks eestikeelne lause ebaloomulikult ning jääks võib-olla lausa arusaamatuks. Nüüd aga nende juhtumite juurde, mil sõna *figure* on kuidagi teistmoodi tõlgitud:

- 1) „Couvrez cette figure; n'en montrez que les pieds à la nature“ (lk 666) – „Katke kinni see keha ja näidake loodusele vaid jalgu“ (lk 57)
- 2) „Une figure humain est un système trop composé“ (lk 667) – „Inimkeha on liialt keeruline süsteem“ (lk 57)
- 3) „S'il y avait une figure difficile à trouver“ (lk 668) – „Kui kedagi on raske joonistada“ (lk 58)
- 4) „Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil au centre“ (lk 672) – „Proovige, mu sõbrad, kujutleda kogu nähtamatut objekti ja suunake oma pilk selle keskmesse“ (lk 61)
- 5) „Je laisse là le reste de la figure“ (lk 697) – „Ma jätan ülejäänud keha sinnapaika“ (lk 77)
- 6) „Qu'on me montre sur toute la surface de la terre, je ne dis pas une seule figure entière, mais la plus petite partie d'une figure, un ongle, que l'artiste puisse imiter rigoureusement“ (lk 734) – „Et mulle näidataks kogu maa peal, ma ei ütle isegi üht tervet keha, vaid keha kõige pisemat osa, sõrmeotsa, mida kunstnik suudaks täpselt imiteerida.“ (lk 105)

Mitmel korral (näited 1, 2, 5 ja 6) on mõiste *figure* eesti keeles *kehaks* tõlgitud. Sõna *figuur* kasutamine tundub eesti keeles võõristav, juhul kui ei räägita selgelt joonistatud, maalitud või tahutud figuurist või siis keha välispiirist. Antud juhtudel tundub eesti keeles kehast rääkimine palju loomulikum. See keha, mida kinni katma hahatakse, on Diderot kujuteldava küüraka oma, et siin ei ole tegemist küüraka kujutisega mõnel kunstiteosel, siis tunduks figuurist rääkimine imelik. Samamoodi on teises näites juttu ikkagi inimkeha ja mitte inimfiguuri jäljendamisest kunstis. Ainus näide, mille puhul sõna *figuur* kasutamine õigustatud oleks, on viies näide: Diderot räägib siin Antinousest, eeldatavasti siiski skulptuurist ja mitte inimesest, ent vaatamata sellele tundub *keha* antud kontekstis kuidagi loomulikum. Tegelikult tähistatakse prantsuse keeles keha hoopis sõnaga *corps*, ning *corps* ja *figure* ei ole sünonüümid. Diderot kasutab oma tekstis ka sõna *corps*, aga seda enamasti pigem igasuguse füüsilise keha kui inimkeha tähenduses. Inimkehast rääkides kasutab ta seda üsna harva, enam esineb sõna *figure* või mõni muu ümberütlev väljend.

Kolmandas näites on sõna *figure* tõlgitud hoopis ebamäärase sõnaga *keegi*. Tegelikult peetakse ka selle näite puhul silmas siiski inimkeha, terve lause kontekstis tuleb see ilusti välja: „S’il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d’un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n’aurait encore rien fait;“ (lk 668). Raske on kujutada kahekümneviieaastase mehe keha, kes ei ole veel mitte midagi teinud. Otsus tõlkida *figure* objektiks (näide 4) on samuti tehtud lähtuvalt sellest, mis antud kontekstis kõige loomulikuma ja loogilisemana tundub.

Seega on mõiste *figure* suuremal osal juhtudest tõlgitud eesti keeles sõnaga *figuur*, üsna tihti tuleb aga *figuuri* asemel kasutada sõna *keha* ning mõnikord tuleb olenevalt kontekstist tõlkida hoopis kuidagi teistmoodi.

Järgmine joonistamisega seotud termin, mille tõlkimisel mõningaid küsimusi tekib, on *modèle*. Umberto Eco kirjutab, et keeled segmenteerivad maailma erinevalt, jaotavad sisu eri mõistete vahel erinevalt. Näiteks sellal kui inglise keel teeb vahet mõistetel *nephew*, *niece* ja *grandchild*, siis itaalia keeles tähistatakse kõiki kolme ühe sõnaga

nipote. Mis loomulikult ei tähenda, et itaallased vajadusel ja olenevalt kontekstist neil sugulussuhetel vahet ei tee. Juhul kui keeled segmenteerivad maailma erinevalt, tuleb tõlkijal teha oletus homonüümse termini tähenduse kohta antud kontekstis. (Eco 2004: 24)

Just selline oletus- või otsustusmoment tekib ka termini *modèle* tõlkimisel. Sõna *modèle* on laiemas tähenduses igasugune mudel või eeskuju, aga kitsamas tähenduses modell. Diderot räägib nii ühest kui teistest ja enamikel juhtudest ei jäta ümbritsev kontekst mitte mingit kahtlust selle kohta, millist tähendust termin *modèle* kannab. On täiesti selge, et lauses: „Oui, vraiment, c’est un art, et un grand art que de poser le modèle; il faut voir comme M. le professeur en est fier.“ (lk 671) on juttu modellist ja mitte mudelist üldiselt, sest mudelid ei poseeri, modellid aga küll. Samamoodi ei ole kahtlustki, et järgnevas lauses ei peeta silmas modelli, vaid mudelit või eeskuju üldisemas tähenduses: „Je suis, par rapport à ce tableau, ce que je suis par rapport à la nature, que le peintre a prise pour modèle;“ (lk 692). Loodus ei ole modell, küll saab loodus olla mudel või eeskuju. Ent mõnikord jääb kontekst ebamäärasemaks, ähmasemaks ning siis on nendel mõistetel vahetegemine keerulisem. Näiteks võib tuua palve, mille Diderot ühe oma tuttava noormehe suhu paneb, kes enne joonistama, maalima hakkamist, põlvitas ja lausus: „Mon Dieu, délivrez-moi du modèle“ (lk 670). Ei saa täiesti kindlalt väita, millest või kellest noormees vabaneda soovib, kas ainult modellidest või ka kõigist teist võimalikest akadeemia pealesurutud eeskujudest. Antud konteksti sobiksid iseenesest mõlemad variandid. Siin on otsustatud laiema tähenduse kasuks ja tõlgitud: „Mu jumal, vabastage mind eeskujudest.“ Tundub loogilisem, et siin ei peeta silmas ainult modelle, vaid kõikvõimalike eeskujusid või mudeleid, pealegi kõlaks „Vabastage mind modellidest“ kuidagi veidralt, justkui oleks modell milleski süüdi või kuidagi vastutav. Oletamist ja otsustamist vajab termini *modèle* tõlkimine juba järgmises lauses:

S’il est rare aujourd’hui de voir un tableau composé d’un certain nombre de figures, sans y retrouver, par-ci par-là, quelques-unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer

qu'à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l'éternelle étude du modèle de l'école. (lk 670)

Õieti on problemaatiline sõnaühend *étude du modèle*. Ühest küljest oleks selles kontekstis loogiline tõlgendada terminit *modèle* laiemalt nagu eelmisegi näite puhul, ent kuidas sel juhul tõlkida ühend *étude du modèle*? *Mudeli uurimine*? *Mudeli õpingud*? Mõlemad variandid on ühtmoodi kohmakad ja ka nende sisuline pool jääb mõnevõrra ähmaseks. Seetõttu on siin otsustatud kitsama tähenduse kasuks ning *étude du modèle* tõlgitud väljendiga *modelli järgi joonistama*, kuigi prantsuse keel võimaldab ka avaramat tõlgendust. Sõna *modell* eelistamise kasuks räägib ka asjaolu, et lause esimeses pooles esinevad sellised mõisted nagu *positions* (asendid), *actions* (tegevused) ja *attitudes* (hoiakud), mis seostuvad kõik pigem elava modelliga kui elutute mudelitega.

Joonistamise ja selle õpetamispraktikatega soes tuleb tekstis ette ka üks selline termin, millel eestikeelne vaste täielikult puudub. Tegemist on kunstitehnilise terminiga *écorché*. *Écorché* tähendab tavakeeles nülitut, ent kunstiterminina tähistatakse selle sõnaga inimese või looma nahata joonistust või kuju, mis toob välja muskulatuuri. Kes meist ei oleks sellist paljastatud lihastikuga inimese pilti kuskil bioloogia- või anatoomiaõpikus kohanud? Või lausa bioloogia tunnis seesugust maketti näppinud? Tähistatav ei tohiks tänapäeva eesti lugejale sugugi võõras nähtus olla. Aga missuguse sõnaga seda tähistada? Kuidas või kas üldse bioloogiaõpetaja seda pilti või maketti nimetas? Ilmselt ei nimetanudki kuidagi, vaid rääkis hoopis sellest, mida pilt või makett kujutab, sest eesti keeles tõepoolest vastav termin puudub. Ometi ei terminiloomega tegelema hakkamine ning *écorché* nülituks, lihasmaketiks või muuks seesuguseks tõlkimine siinkohal vajalik. Kunstileksikonis on termin *écroché* tsitaatsõnana täiesti olemas, seetõttu on *écroché* ka tõlkesse tsitaatsõnana sisse jäetud. Aga et sellisel kujul ei ole see termin eesti lugeja jaoks sugugi läbipaistev (isegi kõigile kunstiasjatundjatele ei pruugi see termin tuttav olla), siis on selle termini juurde lisatud ka joonealune märkus lühikese seletusega. Üldiselt ei peeta tõlkija lisatud joonealuseid märkuseid heaks tooniks. Anne Lange kirjutab: „Joonealuse märkuse kohta on öeldud, et ka kõige asjakohasem allmärkus on ilmselge märk tõlkimise ebaõnnestumisest“ ning et „joonealune märkus on tõlkimise

lõpu algus või alguse lõpp“ (Lange 2008: 33-35). Ometi möönab Lange, et olenevalt tekstitüübist ja eesmärgist, on ka allmärkustel omad voodused. Et antud juhul ei ole siiski tegemist ilukirjandusliku tekstiga, siis on siin allmärkus igati õigustatud ja vajalik: tõlkes säilib täpsus ja lugeja saab aru, millest jutt käib.

2.1.2 Värvid ja valgus

Üks küsimusi, mis värvide teemaga seoses kindlasti läbi tuleks mõelda, on, kuidas tõlkida prantsuskeelset sõna *la couleur*. *La couleur* tähistab nii värvi kui ka värvust, seega prantsuse keeles need kaks mõistet üksteisest ei eristu. Küsimus seisnebki selles, et kas eesti keelses tekstis tuleks värvi ja värvust eristada, tõlkides *couleur* vastavalt kontekstile *värviks* või *värvuseks*? Üldkeeles ei tee ka eesti keel värvil ja värvusel vahet, kasutades mõlema kohta sõna *värv*. Teksti tõlkides ma endale seda küsimust üldse ei esitanud ja tõlkisin *couleur* alati *värviks* tegemata vahet värvil ja värvusel. Ent ka tõlget selle mõttega üle lugedes tundub, et värvi ja värvuse eristamine eesti keelses tekstis ei ole oluline. Diderot' tekst on kindlasti tõsiseltvõetav ning võiks öelda, et pretendeerib teatud teaduslikkusele, ent on filosoofilist laadi ning seetõttu abstraktsem ja mitte nii täpne. Seepärast ei ole tõlkes värvi ja värvust eristatud.

Värvide ja valgusega seoses kasutab Diderot üsna palju ka mõistet *harmonie* ja kui termini *couleur* tõlkimine algul küsimusi ei tekitagi, siis selle üle, kuidas oleks kõige parem *harmonie* eesti keelde tõlkida juurdlesin juba algusest peale. On isegi keeruline seletada, mida täpselt Diderot *harmonie* all silmas peab. Ühelt poolt tundub see termin viitavat tõepoolest mingisugusele tasakaalule, harmooniale või kooskõlale – värvidele, mis omavahel kokku sobivad ning seega maali harmooniliseks muudavad, teisalt kasutab Diderot terminit *harmonie* ka värvide püsivusest (sellest, kuidas ühed maalid mõne aja möödudes värvist ära lähevad ja teised mitte) rääkides. Parema termini puudumisel on tõlkes jäänud ikkagi mõiste *harmonia* juurde, eelistades seda *kooskõlale* puht praktilistel kaalutlustel. Lisaks nimisõnale *harmonie* tuleb tekstis ette ka omadussõna *harmonieux* ja nimisõnaline tuletis *harmoniste*. Kui kasutada sõna *harmonia* saab need tuletised ka eesti keeles hõlpsalt samast tüvest moodustada – harmooniline, harmonist. Sõna *harmonist* kasutamine on küll veidi problemaatiline, sest eesti keeles sellist sõna

ametlikult kasutusel ei ole, vähemalt ÕSis mitte. Diderot nimetab nii õhku ja valgust, mõeldes sellega, et õhk ja valgus aitavad saavutada harmooniat – on harmonistid, harmoonia loojad. Et ümbritsevast kontekstist tuleb see tähendus selgelt välja, siis ei tohiks neologism lugejat häirida.

Leidub veel teisigi mõisteid ja väljendeid, mille tõlkimisel vaste ise leiutada tuleb. Kui *sentiment de la couleur* on pikemalt mõtlemata tõlgitud *värvitajuks*, siis veidi rohkem järelemõtlemist vajab väljendi *sentiment de la chair* tõlkimine. Diderot räägib siinkohal ihu värvist ning sellest kui keeruline on ihu maalimine, sellest lähtuvalt on väljend *sentiment de la chair* tõlgitud *ihutunnetuseks*, mis Diderot' mõtet üsna hästi edasi annab. Ent olles selle otsuse vastu võtnud, komistame järgmise lause otsa: „Mille peintre sont morts sans avoir senti la chair; mille autres mourront sans l'avoir sentie.“ (lk 677). Kui nüüd seda lauset täiesti otse, ilma mingeid lisandusi tegemata tõlkida, siis oleks tulemuseks midagi sellist: tuhanded kunstnikud on surnud ihu tundmata/tunnetamata ning veel tuhandeid sureb seda tundmata/tunnetamata. Selline tõlge võib ehk liiga kahemõttelisena näida ja nii on ka selle lause tõlkimisel kasutatud äsja loodud terminit *ihutunnetus*: „Tuhanded kunstnikud on surnud ihutunnetust omandamata ning veel tuhandeid sureb seda omandamata.“ (lk 64).

Veel üks väljend, millele tuleb eestikeelne vaste leiutada, on *art de colorier* – värvimise kunst, värvimiskunst, värvikunst? Tõlkes on otsustatud jääda *värvikunsti* juurde, sest *värvimise kunst* ja *värvimiskunst* võivad lugejas tekitada asjatuid assotsiatsioone amatöörlikkuse või lastega, kes hoolega oma värviraamatuid värvivad.

Valgusest rääkides käsitleb Diderot ka perspektiivi ning sellega seoses soovib Diderot hukka mõista kõik kohmakad *repoussoir*'id. *Repoussoir* on objekt, mis paigutatakse maali esiplaanile, et saavutada sügavuse illusiooni. Nii nagu *écorché* gi puhul on jällegi tegemist kunstitehnilise terminiga, millel eestikeelne vaste puudub. Ja samamoodi nagu *écorché* on ka *repoussoir* Kunstileksikonist ilusti leitav. Seega on selle termini tõlkimisel toimitud täpselt samamoodi nagu *écorché* puhul: *repoussoir*'i on kasutatud tsitaatsõnana ning lisatud joonealune märkus lühikese selgitusega.

2.1.3 Väljenduslikkus

Väljenduslikkus on üks paljudest vastetest, millega võib tõlkida prantsuskeelsest sõna *expression*. Ilmselt ongi väljenduslikkusega seotud terminitest kõige keerulisem sõna *expression* tõlkimine. *Expression* võib tähistada nii paljusid erinevaid asju – väljenduslikkust, väljendit, väljendust, ilmet, ilmekust jne – et sageli on täpse nüansi määramine ja tõlkevaste valimine väga raske. Nii on IV peatüki pealkiri „Ce que tout le monde sait sur l’expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas“ (lk 696) tõlgitud järgmiselt: „Sellest, mida kõik väljenduslikkuse kohta teavad, ja millestki, mida igäüks ei tea“ (lk 73) ja sellest tulenevalt kannab ka käesolev alajaotus pealkirja „Väljenduslikkus“. Ometi ei ole sõna *expression* alati *väljenduslikkuseks* tõlgitud, väga palju on kasutatud sõna *väljendus* ja ka teisi võimalikke vasteid. Mõned näited parema ülevaate saamiseks:

- 1) „L’expression est en générale l’image d’un sentiment“ (lk 696) – „Väljendus on üldises plaanis pilt tundest.“ (lk 77)
- 2) „dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression“ (lk 696) – „ühes isikus igal hetkel on oma füsiognoomia, oma väljendus“ (lk 77)
- 3) „la nature a donné à son visage l’expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté“ (lk 699) – „loodus on pannud tema näole headuse, õigluse ja vabaduse väljenduse“ (lk 78)
- 4) „chaque order de citoyens a son caractère et son expression“ (lk 699) – „igal kodanike rühmal on oma iseloom ja väljendus“ (lk 79)
- 5) „Nous nous servons cependant encore des expressions de charmes divins, de beauté divine“ (lk 707) – „Ometi kasutame ikka veel jumalike võlude, jumaliku ilu väljendeid“ (lk 85)
- 6) „L’expression se fortifie merveilleusement par ces accessoires légers, qui facilitent encore l’harmonie.“ (lk 708) – „Need väikesed harmoonia saavutamist lihtsustavad lisandid tugevdavad imekombel väljenduslikkust.“ (lk 86)

Kuigi välja ei ole toodud kõik konstruktsioonid, milles sõna *expression* esineb, kinnitavad need näited, et enamasti on tõlkes kasutatud sõna *väljendus* ja mitte *väljenduslikkus*. Väljenduslikkus on omadus, mida võib omistada näiteks mõnele kunstiteosele, seepärast ongi peatüki pealkirja tõlkes kasutusel sõna *väljenduslikkus*. Väljendus ei ole aga omadus, vaid märk millestki või pilt tundest, nagu esimesest näitest selgub. Näol võib olla millegi väljendus, seepärast ongi näidetes 2, 3 ja 4 kasutatud sõna *väljendus*. Näide 5 eristub teistest selle poolest, et siin on juttu keelelisest väljendusest,

täpsemalt väljenditest. Kuuendas näites on aga *expression* tõlgitud *väljenduslikkuseks* nagu peatüki pealkirjaski, sest siin on jälle juttu kunstiteostest ning sellest, kuidas nende väljenduslikkust suurendada.

Viimasest näitest kasvab välja järgmine Diderot' mõttekäik, millest rääkides ta kasutab mõisteid *accessoires*, *idées accessoires* ja *affinité des idées*. Diderot' ideest ei ole iseenesest keeruline aru saada, sest ta illustreerib seda mitmete näidetega. Diderot' mõte on, et vastavalt maali põhiteemale valitakse ka detailid või pisiasjad (*accessoires*), mis selle teemaga kokku sobivad, ning õigete detailide valik suurendab maali väljenduslikkust. Üks Diderot' näide:

Kui te maaliksite mulle ühe hurtsiku ja puu selle sissekäigu ette, tahan ma, et see puu oleks vana, murdunud, lõhenenud, kuivanud, et selle puu ja õnnetu hurtsiku vahel, millele ta pidupäevadel varju heidab, valitseks õnnetuste, ebaõnne ja viletsuse ühtsus. (lk 86)

Kui maalida vilets hurtsik, siis puu selle ees peab väljenduslikkuse suurendamiseks samuti vaevu hingitsev olema. Diderot' mõttekäik on seega üsna selge ja lihtsasti mõistetav, ent raskusi valmistab just kontseptsiooni kokkuvõtivatele mõistetele heade vastete leidmine. Kõigepealt tuleb leida vaste mõistele *accessoire*. Võimalikest variantidest võivad kaalumisele tulla järgmised: *detail*, *üksikasi*, *aksessuaar*, *lisand*. *Detail* ja *üksikasi* on parem kõrvale jätta, sest nende mõistete puhul võib silmas pidada, mingit osa suuremast objektist näiteks puu lehti, aga Diderot' *accessoire* tähistab ikkagi kogu objekti (tervet puud, mitte selle osi). Pealegi on mingis teises kontekstis detailidest ja üksikasjadest juba juttu ning erisuse säilitamise huvides tuleb leida mõni teine vaste. Sõna *aksessuaar* tundub esialgu üsna sobilik, ent see sõna võib eesti keeles ehk liialt ehete ja muu taolise pudi-padiga seostuma hakata. Pealegi on sõna *aksessuaar* keeruline hiljem *ideega* siduda. Seetõttu on tõlkes lõpuks *lisandi* juurde jäädud ja nii saab ka *idées accessoires* raskusteta *lisandideedeks* tõlkida.

Nüüd on jäänud veel neist kolmest kõige abstraktsema ja ähmasema sisuga mõiste *affinité des idées*. *Affinité des idées* on see, mis kunstnikus need õiged lisandideed tekitab. *Affinité* tähendab põlvnemist, sugulust, hõimlust, vastavust, sarnasust. Ka selle

mõiste tõlkimisel võib kaaluda väga erinevaid võimalusi, näiteks *ideede põlvnemine*, *ideede sugulus* või *ideede seotus*. *Ideede põlvnemine* on kõige otsesem tõlge, aga tekitab kahtlust, et kas see äkki arusaamatuks ei jää. Väljend *ideede seotus*, mille all võib silmas pidada, et ideed on seotud ja seetõttu sarnased, ei ole kujundlik nagu originaal ja tundub kohati ka mittemidagiütleval. Lõpptulemusena on tõlkes kasutatud väljendit *ideede sugulus*, mis ei ole kindlasti ideaalne vaste, ent säilitab originaali kujundlikkuse ning võimaldab seega veidi avaramat tõlgendamist.

Väljenduslikkusega on seotud ka mõiste *la grâce*, mille eestikeelseks vasteks sobib hästi *graatsia*, ja seega ei teki tõlkimisel raskusi. Tähelepanu tasub aga pöörata Diderot' arusaamisele graatsiast, mis ei ühti kõigis punktides ilmtingimata ülddise ettekujutusega graatsiast. Kui üldiselt ollakse harjunud graatsiat omistama tantsijatele või ka näitlejatele, siis Diderot seda ei tee, vaid rõhutab pidevalt, et tantsuõpetaja graatsia ja tõeline graatsia on täielikud vastandid. Diderot jaoks on tähtis loomulikkus. Seega võib väita, et Diderot peab *graatsiaks* ainult loomulikku graatsiat, mille juurest puudub igasugune kunstlikkus ja õpitus.

2.1.4 Kompositsioon

Diderot kasutab kolme kompositsiooniga seotud mõistet, millel ta selget vahet teeb ning mida tuleb seega ka tõlkes eristada. Nendeks on *composition*, *ordonnance* ja *scène*. Mõiste *composition* on loomulikult tõlgitud *kompositsiooniks*. Mõisted *ordonnance* ja *scène* on tihedalt kompositsiooniga seotud ja seepärast tundub, et mõnes kontekstis sobiks nende *kompositsiooniks* tõlkimine päris hästi, aga, et vahe tegemine on siin oluline, siis seda siiski teha ei saanud.

Mõistet *ordonnance* ja seda, millise sisuga Diderot selle mõiste täidab, on lihtsam seletada. Kompositsioon koosneb figuuridest ja need figuurid on kompositsioonis omavahel kuidagi seotud, suhestatud, nende vahel on teatud seosed – neid seoseid ja suhteid ehk seda, kuidas figuurid kompositsioonis seotud on, nimetabki Diderot sõnaga *ordonnance*. Hea eestikeelse vaste leidmine ei ole lihtne. Üks variant oleks *korraldus*, ent seda sõna saab niivõrd erinevalt tõlgendada, et selle kasutamine muudaks teksti võib-

olla hoopis segaseks. Tähendust tundub kõige täpsemini edasi andvat sõna *organiseeritus*, aga selle häda seisneb selles, et see on väga kohmakas. Parema vaste puudumisel sai *ordonnance* ikkagi *organiseerituseks* tõlgitud.

Mõiste *scène* esineb Diderot' tekstis palju tihemini kui mõiste *ordonnance*, ent selle täpse sisu määratlemine on hulga keerulisem. Kui seostada *scène* ja *composition*, siis *scène* tundub olevat mõnevõrra laiem: kui kompositsioon on figuuride paigutus, siis *scène* hõlmab ka kõike ümbritsevat, seda, kus figuurid asetsevad. Kusjuures *scène*'ist ei räägi Diderot ainult maali puhul, vaid näiteks ka looduse puhul. Eesti keeles on samuti kasutatud sõna *stseen*, sest stseen tähenduses: sündmus, episood, (vaate)pilt; elu-, olupilt (EKSS) haakub ilmselt kõige paremini Diderot' kontseptsiooniga, haarates enda alla kogu suure pildi – nii tegevuse kui ka tegevust ümbritseva. Järgnevad mõned näited:

- 1) „n’aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse peut-être, mais obscure, terne et sombre?“ (lk 675) – „on teil siis põhjust temalt oodata mõnd elavat stseeni või hoopis sünet, tuhmi ja tumedat?“ (lk 63)
- 2) „Mais ce sera la distribution variée des ombres et des lumières qui ôtera ou donnera à toute la scène son charme général.“ (lk 685) – „Ent see on varjude ja valguse jagunemine, mis annab kogu stseenile üldise võlu või võtab talt selle.“ (lk 69)
- 3) „Comparez une scène de la nature, dans un jour et sous un soleil brillant, avec la même scène sous un ciel nébuleux.“ (lk 688) – „Võrrelge üht loodusstseeni päeval särava päikse käes sama stseeniga pilves taeva all.“ (lk 71)
- 4) „La scène d’un peintre peut être aussi étendue qu’il le désire“ (lk 690) – „Kunstniku maalitav stseen võib olla nii suur, kui ta seda soovib“ (lk 73)
- 5) „si nos tableaux pourraient être autre chose que des scènes d’atrocité“ (lk 706) – „kui meie maalid võiksid olla muud kui jõledad stseenid“ (lk 84)
- 6) „Si la scène est une, claire, simple et liée, j’en saisirai l’ensemble d’un coup d’œil“ (lk 712) – „Kui stseen on ühtne, selge, lihtne ja seotud, haaran ma silmaga kohe tervikut“ (lk 89)
- 7) „On n’a point encore fait, et l’on ne fera jamais un morceau de peinture supportable, d’après une scène théâtrale;“ (lk 713) – „Lavapildi järgi ei ole veel mitte kunagi tehtud ega looda iialgi talutavat maalikunsti teost“ (lk 90)
- 8) „Encore, lorsque ce contraste est sublime, la scène change; et l’oisif devient la sujet principal.“ (lk 715) – „Pealegi kui see kontrast on suurepärase, stseen muutub ja jõudeolekust saab põhiteema.“ (lk 91)
- 9) „Ah! Si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu’un scène domestique de Greuze ou de Chardin!“ (lk 722) –

„Ah kui missat, lahingut, triumfi, avalikku stseeni saaks kujutada sama tõetruult igas üksikasjas nagu mõnda Greuze'i või Chardin'i olmestseeni!“ (lk 96)

Antud näidete valmik kinnitab, et Diderot' kasutab mõistet *scène* viitamaks nii loodusele (näited 2 ja 3) kui ka maalikunstile (näited 1, 4, 5, 6, 8 ja 9). Ning loomulikult tähistab mõiste *scène* ka kõikvõimalike elu- ja olmestseene nagu nähtub näitest 9. Seega võib kokkuvõtvalt öelda, et stseenid esinevad nii elus kui looduses ning kunstnik kujutab maalides neid samu stseene, seepärast saabki rääkida stseenist maalikunstis. Erandlik on näide 7, siin on juttu teatrist, täpsemalt *scène théâtrale*'ist. *Scène* tähendab prantsuse keeles lisaks stseenile ka lava, aga kindlasti ei pidanud Diderot siin silmas ainult lava kui sellist, vaid pigem ikka stseeni, kogu suurt pilti – nii lava, kui seda, mis laval toimub, ja ka dekoratsioone. Ent stseen teatristseeni tähenduses on tunduvalt kitsam mõiste. Seetõttu ongi *scène théâtrale* siin hoopis *lavapildiks* tõlgitud, sest kui stseen on teatris midagi väga konkreetset, siis *lavapilt* haarab enda alla kõik selle, mis laval on ja mis seal toimub.

Stéphane Lojkine'i sõnul mõtestab Diderot „Salongides“ teksti ja pildi suhted lahti tuginedes oma teatrikogemusele, uurib ja seab küsimuse alla kaasaegse kunstilise kujutamise põhimõtted. Ja ka mõistel *scène* on siin oma osa:

Ce questionnement s'articule autour des notions de scène et de moment, qui permettent d'abord à Diderot de penser la peinture en poète, puis, lorsqu'il acquiert une certaine culture artistique, de se déprendre du modèle théâtral pour explorer la dimension proprement scopique de l'art : Diderot s'intéresse alors à ce qu'il appelle *le technique* du peintre, à la matière picturale, et à tout ce qui peut défaire le cadre scénique pour ouvrir l'art à un rapport plus immédiat à la nature. (Lojkine 2014)

Seega võib väita, et mõiste *scène* on Diderot' kunstiteemalistesse tekstidesse tulnud teatri kaudu, kuid seda ei ole võimalik samastada teatristseeni või -lavaga selle kitsas tähenduses.

Diderot kommenteerib ka maalikunsti jaotamist erinevatesse žanritesse ja sellega seoses tulevad ette sellised terminid nagu *peinture de genre*, *peinture de l'histoire*, *peintre d'histoire* ja *peintre de genre*. Et tegemist on üldlevinud jaotusega, mitte Diderot' enda leiutisega, siis ei valmista nende terminite tõlkimine mingit probleemi ning saab kasutada ka eesti keeles üldises kasutuses olevaid termineid: *ajaloomaal*, *žanrimaal*, *ajaloomaaliija* ja *žanrimaaliija*.

Seevastu on keerulisem terminite *composition en pittoresque* ja *composition en expressive* tõlkimine, sest enam ei ole tegemist üldlevinud jaotusega, vaid vähemalt osaliselt Diderot enda väljapakutuga. Élisabeth Lavezzi sõnul võtab Diderot siin üle Du Bos' jaotuse:

Diderot se réfère également à une autre distinction de Du Bos, celle des compositions en pittoresque et en expressive; elles concernent l'ordonnance du tableau, la composition pittoresque visant ce qui permet le spectateur la perception aisée du sujet, la composition poétique ayant pour but de l'émouvoir. Dans les *Essais*, Diderot reprend ces deux notions bien qu'il rebaptise la composition pittoresque *expressive* /.../ (Lavezzi 2007: 173-174)

Diderot on küll aluseks võtnud Du Bos' jaotuse, ent on selle enda omaks teinud, nimetades põhimõisted ümber ja kohandades seda vastavalt oma ideedele. See annab tõlkijale teatud vabaduse, sest see tähendab, et eesti keeles neile mõistetele vastet ei ole ning et need tuleb leiutada, mis teisalt on alati seotud teatud riskiga. Nii ongi eesti keeles kasutatud neid samu tüvesid nagu prantsuse keeles ja tõlgitud: *ekspressiivne kompositsioon* ja *pitoreskne kompositsioon*.

Kontseptsiooni kandvate terminite tõlkimisel tuleb ette nii olukordi, kus on tähtis terminoloogiline täpsus ning kunstispetsiifilise sõnavara tundmine (*écorché*, *repoussoir*, ajaloomaal, žanrimaal), ent ka niisuguseid olukordi, kus esmatähtis on Diderot mõttekäigu jälgimine ning terminite tõlkimine vastavalt sisule, mille Diderot neile antud kontekstis omistab (väljendus, väljenduslikkus, stseen). Samuti nägime, et Diderot kasutab talle ainuomaseid väljendeid ning mõisteid, mis tuleb seetõttu tõlkides ise leiutada (ihutunnetus, värvikunst, lisandideed).

2.2 Hinnangud, väärtused

Üks oluline mõiste, mis kontseptsiooni juures seletamata jäi, aga millega sobib ka seda alajaotust alustada, sest see kätkeb endas teatud hinnangut, on *jäljenduskunst*. Tegemist on Diderot enda mõistega, Diderot ei nimeta maalikunsti ja skulptuuri mitte kauniteks kunstideks (mõiste *les beaux arts* esineb kogu tekstis ainult üks kord), vaid jäljenduskunstideks. Diderot' kontseptsioon on täiesti selge: maalikunst ja skulptuur jäljendavad loodust ja lausa peavadki seda tegema, ent Diderot ei ole selle mõiste kasutamisel järjekindel. Prantsuskeelses tekstis esineb selle mõiste kasutuses väikseid variatsioone: enamasti kasutab Diderot mõistet *les arts d'imitation*, aga esineb ka mõiste *l'art imitatif* ja isegi *les deux arts imitateurs de la nature*. Kaks esimest varianti on mõlemad *jäljenduskunsti(de)*ks tõlgitud, et eestikeelne tekst oleks ühtne ja tugevdaks seeläbi Diderot' kontseptsiooni. Viimane väljend *les deux arts imitateurs de la nature* on aga samuti pikalt tõlgitud: *kaks loodust jäljendavat kunsti*, sest see esineb tekstis ainult korra ning selgitab lahti, mida mõeldakse *jäljenduskunsti* all, juhul kui lugeja ei ole sellest veel aru saanud.

Loomulikult ei saa Diderot läbi ilma kunstile hinnanguid jagamata ega selgitamata kunsti väärtusi, seda, mismoodi nad tekivad ja mismoodi nende üle otsustatakse. Siin tulevad mängu sellised mõisted nagu *le bon*, *le beau* ja *le goût*.

Mõiste *le goût* on eesti keeles *maitseks* tõlgitud. Ent siinkohal tuleb tähelepanu juhtida asjaolule, et prantsuskeelne *le goût* on mõiste, millega käivad kaasas suured filosoofilised ja esteetilised kontseptsioonid.

Atsuko Tamada näitab oma artiklis „La question du «goût» et la formation littéraire à l'âge des Lumières“, millised arengud mõiste *le goût* valgustusajastul läbi tegi. Tamada analüüsib mõiste *le goût* definitsioone Akadeemia sõnaraamatu erinevates väljaannetes: „tandis qu'en 1964 le goût suppose une position neutre ou indifférent par rapport à un objet, il désigne également depuis 1718 une disposition affective ou un mouvement spontanément orienté vers un objet.“ (Tamada 2005: 36) See muutus ei tekkinud tühja koha peale: 18. sajandi vältel seovad erinevad autorid mõistet *le goût* defineerida püüdes

selle pea alati naudinguga (Tamada 2005: 36-37). Tamada võtab mõiste ja kontseptsiooni *le goût* arengu kokku nii:

Tandis que le «bon goût» du siècle précédent s'appuie toujours sur le jugement moral et chrétien qui s'oriente inévitablement vers la recherche des qualités monothéiques c'est-à-dire, du bon et du vrai, les définitions du goût données par des auteurs du XVIII^{ème} siècle converge vers un seul critère: le plaisir. C'est ainsi que le goût ne s'affiche plus comme un des attributs des élites, mais comme le montre clairement Du Bos, comme une faculté partagée par ceux qui aiment les œuvres artistiques et littéraires. (Tamada 2005: 48)

Le goût on 18. sajandi esteetikas ja filosoofias üks keskseid mõisted: *le goût* on kunsti hindamise esmane kriteerium. Anne Larue kirjutab aga, et 18. ja 19. sajandi vahetusel toimusid esteetikas uued arengud ning *le beau* tõukas troonilt *le goût*. Diderot on üks viimaseid autoreid, kelle tekstides figureerib väljend „grand goût“, ent Larue sõnul on juba Diderot juures *le goût* jäänuk (Larue 1994-1996: 1-2). Diderot ülistab *grand goût*'d, ent kahetseb selle kadumist. „La permanence d'un contexte ambigu, négatif ou dépréciatif attaché à la notion de goût fait qu'elle devient imperceptiblement synonyme de «mauvais goût».“ (Larue 1994-1996: 4)

Kui nüüd tagasi tulla „Essais sur la peinture“ juurde, siis kõige viimases peatükis võtab Diderot vaevaks *le goût* ka ise defineerida:

Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise, par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché. (lk 738)

Tõlkes:

Mis on siis maitse? Korduvate kogemuste läbi omandatud oskus ära tunda tõelist või head koos asjaoluga, mis selle ilusaks teeb, ning sellest koheselt ja sügavalt liigutatud olla. (lk 108)

Nagu näha vastab Diderot definitsioon igati 18. sajandil levinud kontseptsioonile: *le goût* on kõigile ligipääsetav, mitte eliidi privileeg, ning samuti sisaldab Diderot määratlus esteetilise naudingu parameetrit. *Le goût*' allakäigust on ainult selle teksti põhjal ehk liiga palju rääkida, aga teatud *le goût* kadumist ja taganutmist võib tõepoolest märgata. Ometi esineb mõiste *le goût* nii positiivsetes kui negatiivsetes konstruktsioonides. Mõned näited:

- 1) „J'ai connu un jeune homme plein de goût“ (lk 670) – „Ma tundsin üht hea maitsega noormeest“ (lk 59)
- 2) „qui déplaient à la mort à un homme de goût“ (lk 670) – „mis on äärmiselt vastumeelsed hea maitse esindajale“ (lk 59)
- 3) „Il y a aussi des caricatures d'ombres et de lumières, et toute caricature est de mauvais goût.“ (lk 683) – „Tehakse ka varjude ja valguse karikatuure, aga igasugune karikatuur on halva maitse väljendus.“ (lk 68)
- 4) „Chaque âge a ses goûts.“ (lk 697) – „Igal eal on oma maitset.“ (lk 78)
- 5) „Le seul contraste que le goût puisse approuver“ (lk 713) – „ainus kontrast, mis hea maitsega vastuollu ei lähe“ (lk 90)
- 6) „pourvu que le bon goût et la vérité me sourient“ (lk 715) – „arvestades et hea maitse ja tõde on minu poolel“ (lk 91)
- 7) „il y aurait plus souvent de la pédanterie et du mauvais goût à s'y assujettir à la rigueur“ (lk 722) – „enamikel juhtudel oleks sellest täpne kinni pidamine pedantsus ja halb maitse“ (lk 97)
- 8) „Les yeux du goût ne sont pas ceux du pensionnaire de l'Académie des inscriptions.“ (lk 723) – „Hea maitse silmad ei ole akadeemiku silmad.“ (lk 97)
- 9) „si ceux dont elle décore l'appartements avait autant de goût que d'argent“ (lk 727) – „kui neil, kelle kortereid ta kaunistab, oleks samapalju maitset kui raha“ (lk 100)

Loomulikult ei ole eestikeelse *maitse* taga kõiki neid konnotatsioone, mida kannab prantsuse *le goût*, ent tundub, et sellele vaatamata on see ainus mõeldav vaste. Diderot' ja Alembert'i entsüklopeedia jaoks kirjutatud artiklis lähendab Voltaire esteetilist maitset maitsmisaistingule:

Gout, (*Gramm. Litterat. & Philos.*) On a vû dans l'article précédent en quoi consiste le *goût* au physique. Ce sens, ce don de discerner nos alimens, a produit dans toutes les langues connues, la métaphore qui exprime par le mot *goût*, le sentiment des beautés & des défauts dans tous les arts: c'est un discernement prompt comme celui de la langue & du palais, &

qui prévient comme lui la réflexion; il est comme lui sensible & voluptueux à l'égard du bon; il rejette comme lui le mauvais avec soulèvement; il est souvent, comme lui, incertain & égaré, ignorant même si ce qu'on lui présente doit lui plaire, & ayant quelquefois besoin comme lui d'habitude pour se former. (Encyclopédie de Diderot et d'Alembert)

Et *maitse* viitab ka eesti keeles nii maitsmismeelele kui ka esteetilistele väärtushinnangutele, siis vähemalt selle poolest sobib ta hästi *le goût* vasteks.

Kui nüüd välja toodud näiteid lähemalt uurida, siis võib öelda, et Diderot juures ei ole *le goût* veel kohe kindlasti halva maitse sünonüümiks muutunud. Näidetes 1, 2, 5, 8 ja 9, kus *le goût* esineb üksinda, ilma täiendita, peetakse silmas ikkagi head maitset, mitte halba. Eestikeelne *maitse* toimib aga erinevalt ning seal, kus prantsuskeelne *le goût* täiendit ei vaja, tuleb eesti keeles sageli täpsustada, et tegemist on hea maitsega (näited 1, 2, 5 ja 8). Samas kui halvast maitsest rääkimiseks, vajab *le goût* prantsuse keeles alati täiendit (näited 3 ja 7). Seega on *le goût* prantsuse keeles vaikimisi positiivse tähendusega ning seetõttu ei ole selle täiendamine omadussõnaga *hea* ilmselgelt vajalik. Vaid näites 6 on Diderot vajalikuks pidanud täpsustada mõistet *le goût* omadussõnaga *bon*.

Valgustusajastu esteetikas on mõistega *le goût* veel tihedalt seotud mõiste *le génie* ning see ei puudu ka Diderot' tekstist. Tamada järgi peavad valgustusaja mõtlejad *le génie*'d erinevalt *le goût*'st kaasasündinud omaduseks, see on loovus, midagi, mis ei ole mõistuslikult selgitatav ja mis ei ole kohe kindlasti õpitav. *Le goût* ja *le génie* on kunstilise loomingu tugisambad: „Le goût est indispensable pour entraver le déchaînement causé par le libre cours du génie.“ (Tamada 2005: 48)

Diderot' tekstist see *le génie* ja *le goût* suhe otsesõnu võib-olla välja ei tulegi, ent on aimatav ning ka idee, et *le goût* peab *le génie*'d juhtima ja ohjes hoidma on tekstist väljaloetav. *Le génie* tõlkimisel on eesti keeles vastavalt kontekstile kasutatud sõnu *geniaalsus*, *geniaalne* ja *geenius*:

1) „Ce n'est pas là l'allure du génie.“ (lk 674) – „Siin ei ole geniaalsusega mingit pistmist.“ (lk 62)

- 2) „sans toute la ressource de l’art et quelque étincelle de génie“ (lk 727) – „ilma kõigi kunsti ressursside ja mõningase geniaalsuse sädemeta“ (lk 100)
- 3) „et étouffer le génie“ (lk 730) – „ja lämmatada geenius“ (lk 103)
- 4) „tant de figures allégoriques que votre génie fécond et chaud vous fournira“ (lk 735) – „nii palju allegoorilisi figuure, kui teie viljakas ja äge geenius teile ette söödab“ (lk 106)
- 5) „incertitude du succès de tout ouvrage de génie“ (lk 740) – „geniaalse töö edu ebakindlus“ (lk 109)

Kui prantsuse keel saab hakkama ühe mõistega *le génie*, siis eesti keeles ei ole kahjuks võimalik ainult ühe sõnaga toime tulla. Aga vähemalt on kõikjal kasutatud sama tüvega sõna.

Mõisted *le bon*, *le vrai* ja *le beau* nagu ka *le goût* muutuvad tõeliselt oluliseks alles viimases peatükis, kus Diderot kõik lahtised otsad kokku tõmbab ja oma kreedo sõnastab.

Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l’une des deux premières qualités quelque circonstance rare, éclatante, et le vrai sera beau, et le bon sera beau. (lk 736)

Tõlkes:

Tõelisuus, headus ja ilu on väga lähedased. Lisage ühele kahest esimesest omadusest mingisugune haruldane, väljapaistev asjaolu ning tõeline muutub ilusaks ja hea muutub ilusaks. (lk 107)

Eesti keeles on seega kasutatud esmaseid tõlkevasteid *tõelisuus*, *headus* ja *ilu*, mis antud konteksti üsna hästi sobivad. Nagu ka antud näitest näha võib, esinevad need mõisted sageli hoopis omadussõna kujul: *bon* (hea), *vrai* (tõeline), *beau* (ilus) ning et tegemist on seesuguste omadussõnadega, mis on üsna tavalised ja tihti ette tulevad, siis ei ole need kogu teksti vältel alati ühte moodi tõlgitud. Näiteks *beau* omadussõnana on vahel tõlgitud *kauniks* ja mitte *ilusaks*, ent viimases peatükis, mis kogu kontseptsiooni kokku võtab ja kus seetõttu on igal sõnal rohkem kaalu, on ühtsuse säilitamine oluline ning seepärast on seal sõna *beau* tõlgitud alati *iluks* või *ilusaks*.

Kõige suurem probleem hinnanguliste ja väärtusi kandvate mõistete tõlkimisel on see, et sageli peitub prantsuskeelsete mõistete (*le goût, le génie*) taga terve hulk valgustusajastule omaseid esteetilisi tõekspidamisi ja arusaamu. Eestikeelsetel vastetel, ükskõik kui täpsed nad ka ei oleks, puudub samasugune taust ja seetõttu läheb tõlkes paratamatult üsna palju kaduma. Ometi ei tohiks see olla takistuseks teksti mõistmisel, sest Diderot selgitab oma kontseptsiooni üsna põhjalikult ning defineerib selle käigus näiteks ka mõiste *le goût*.

Kokkuvõte

Diderot' teose „Esseed maalikunstist“ tõlkimisel oli peamiseks eesmärgiks ühelt poolt säilitada autori stiil, mille üks peamisi avaldumisvorme on teksti pildilisus, ja teisalt anda võimalikult täpselt edasi tema maalikunsti puutuvaid tõekspidamisi. Kui võrrelda neid kaht erinevat aspekti: pildilisust ning filosoofilist plaani, siis tundub mulle, et – kuigi mõlemaga seoses tekkis tõlkimise käigus mitmeid erinevaid probleeme – oli tõlkes teksti pildilise külje edasiandmine mõnevõrra lihtsam. Seejuures oli visualiseerimisel otsustav osa, kui see mingil põhjusel ei õnnestunud, oli ka tõlkimine rasked. Ent ka sel juhul õnnestus enamasti pikema järelemõtlemise tulemusena auk kujutluspildis täita. Mõningast segadust tekitasid ka kunstiteoste kirjeldused, mis kunstiteosega alati täielikus vastavuses ei olnud, nende puhul tuli lähtuda eelkõige tekstist ja mitte piltidest, mida nendest teostest leida õnnestus.

Filosoofilise plaani edasiandmine oli keerulisem, sest siin visualiseerimine ei aidanud, kõik tuli endale enne tõlkimist võimalikult selgeks teha. Sageli ei olnud probleemiks mitte niivõrd Diderot' kontseptsioonist arusaamine, vaid sama idee väljendamine nii, et see ka eesti keeles mõisteta oleks. Tõlkimise käigus tuli läbi töötada kogu teksti terminoloogia ja leida sobivad eestikeelsed vasted Diderot' kontseptsiooni kandvatele mõistetele. See nõudis nii kunstitehnilise sõnavara tundmist kui ka loomingulisust vastete leiutamisel neile mõistetele, mis on Diderot'le ainuomased.

Vaatamata ettetulnud raskustele usun, et püstitatud eesmärk õnnestus saavutada ning lisaks Diderot' ideede edasiandmisele on tõlkes säilinud ka piisavalt Diderot'le omast stiili, ilma et eestikeelne tekst seejuures arusaamatuks või liialt raskesti loetavaks oleks muutunud. Lõplik otsus selles osas jääb mõistagi lugejate teha.

Kasutatud allikad

Esmased allikad:

Diderot, Denis. 1968. „Essais sur la peinture“, in *Œuvres esthétiques*, Pariis: Garnier Frères.

Maro, Publius Vergilius. 1992. „Aeneis“, in *Bucolica. Aeneis*. Tõlkinud Ants Oras. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda.

Teisesed allikad:

Antiigileksikon. 1985. Tallinn: Valgus.

Eco, Umberto. 2004. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London: Phoenix.

EKSS = Eesti keele seletav sõnaraamat. 2009. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Encyclopædia Britannica. veebiväljaanne; <http://www.britannica.com/>

Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. ARTFLi elektrooniline väljaanne; <https://encyclopedia.uchicago.edu/>

Kartna, Aino. 1991. *Prantsuse maalikunst IX-XIX sajandini*, Tallinn: Kunst

Kunstileksikon. 2001. Toim. Sirje Laidre, Sirje Ootsing, Inge Rajasaar. Tallinn: Eesti Klassikakirjastus.

Lange, Anne. 2008. *Tõlkimise aabits*, Tallinn: Valgus.

Larue, Anne. 1994-1996. „Un combat esthétique au tournant des Lumières: le beau contre le goût“, in *Figures de l'art*, nr 2;
<http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/esthetique/fig2/Larue.pdf> (15.01.2015)

Lavezzi, Élisabeth. 2007. „Le peintre qui s'affecte“, in «*Pour décrire un Salon*»: *Diderot et la peinture (1759-1766)*, Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, lk 165-187;
https://books.google.ee/books?id=6Rr5IfHQWe4C&printsec=frontcover&hl=et&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (15.01.2015)

Lievens, Jan. 1631. *La résurrection de Lazare*. Utpictura 18: Base de données iconographiques;
<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B1060> (15.01.2015)

Lojkin, Stéphane. 2006-2007. „Diderot, une pensée par image“, cours donné à l'université de Toulouse-Le Mirail;
<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/GenerateurTexte.php?texte=0044-Diderot%2C+une+pensée+par+l'image> (15.01.2015)

Lojkin, Stéphane. 2007. „Les Essais sur la peinture: une poétique de défiguration“, conférence prononcée à l'université catholique de Louvain, Louvain-la-neuve, 19. novembre 2007;
<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/GenerateurTexte.php?texte=0052-Salons%2C+Essais+sur+la+peinture> (15.01.2015)

Lojkin, Stéphane. 2011. „Introduction aux Salons de Diderot“, in *Vérité, poésie, magie de l'art: les Salons de Diderot*, cours donné à l'université de Provence, sept-dets 2011;
<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsIntroduction.php> (15.01.2015)

Lojkin, Stéphane. 2014. „Diderot et les arts“, cours donné à l'université de Aix-Marseille; <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsLMDE19.php> (15.01. 2015)

Petersen, Greg. 2006. „Titles, Labels, and Names: A House of Mirrors“, in *Journal of Aesthetic Education* 40 (2), lk 29-44.

Päll, Peeter. 2005. *Võõrnimed eestikeelsetes tekstides*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus

Rubens, Peter Paul. 1621-1625. *La Naissance du dauphin (futur Louis XIII) à Fontainebleau, le 27 septembre 1601*. Musée du Louvre: Atlas base des œuvres exposées; http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25631 (15.01.2015)

Shapiro, Gary. 2007. „The Absent Image: Ekphrasis and the 'Infinite Relation' of Translation“, in *Journal of Visual Culture* 6 (1), lk 13-24.

Tamada, Atsuko. 2005. „La question du «goût» et la formation littéraire à l'âge des Lumières“, in *La fondation des mythes nationaux et la notion de sublime 1701-1791*, thèse soutenue en Sorbonne en 2005;
http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20050000-0033#? (15.01.2015)

TLFi = Le Trésor de la Langue Française informatisé;
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>

Torop, Peeter. 2011. *Tõlge ja kultuur*, Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Van Rijn, Rembrandt Harmenszoon. 1630-1632. *La résurrection de Lazare*. Utpictura 18: Base des données iconographiques;
<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3398> (15.01.2015)

Vaga, Voldemar. 2004. *Üldine kunstiajalugu*, Tallinn: Koolibri

Whyte, Iain Boyd; Heide, Claudia. 2010. „Histoire de l'art et traduction“, in *Diogène* 231, lk 60-73.

Résumé

Le présent mémoire contient la traduction des « Essais sur la peinture » de Diderot en estonien ainsi que l'analyse de cette traduction.

En traduisant, le but fixé était de maintenir le style diderotien ainsi que garder la précision de ses idées et également, de bien rendre sa pensée.

Un phénomène caractéristique au texte de Diderot est sans aucun doute l'utilisation des images, le texte de Diderot en est rempli. Il peut s'agir d'images complètement imaginaires ou bien réelles tel que des peintures, des sculptures ou même des visions d'une peinture ou d'une sculpture. La première partie de l'analyse se concentre sur ces images verbales et leurs traductions : quels problèmes sont apparus en les reconstituant dans la traduction et de quelle manière ces images ont commencé à fonctionner dans le texte estonien.

La seconde partie de l'analyse est consacré à la terminologie, à des notions centrales dans le texte de Diderot. Le choix des équivalents estoniens et les compromis faits en traduisant y sont expliqués. Les difficultés principales étaient liées à des notions qui, chez Diderot, prennent un tout autre sens ou que l'auteur invente lui-même et aussi à celles qui à l'âge des Lumières faisaient partie d'un courant de pensée esthétique et qui par conséquent sont connotées en français alors qu'en estonien ces connotations se perdent en grande partie.

Malgré ces complications, il me semble que le but est achevé et la traduction rend bien la pensée de Diderot en gardant les caractéristiques principales du style diderotien. Bien évidemment, le dernier mot reste aux lecteurs.

Esseed maalikunstist

Denis Diderot

Esimene peatükk

Veidraid mõtteid joonistamisest

Looduses ei ole midagi valesti. Kõigil vormidel – nii ilusatel kui inetutel – on põhjus ning kõigist olendeist, kes eksisteerivad, ei ole keegi selline, nagu ta ei peaks olema.

Vaadake naist, kes nooruses silmad kaotas. Silmakoobaste järkjärguline suurenemine ei ole tema laugudel enam lõtvuda lasknud, need on taganenud õõnsusse, mis on tekkinud silma puudumisest, laud iseenesest on väiksemaks muutunud. Ülemised laud on kulmud endaga alla tõmmanud, alumised laud on põsed kergelt üles tõstnud, see liikumine on mõjutanud omakorda ülahuult, mis on ülespoole tõusnud: muutus on mõjutanud kõiki näo osi vastavalt sellele, kas nad on õnnetuse kohast kaugemal või sellele lähemal. Aga kas te arvate, et deformeerunud on vaid nägu? Et kael on selle eest kaitstud? Ning õlad või rind? Teie ja minu silmis küll. Ent küsige looduselt, näidake talle seda kaela, neid õlgu, seda rinda ning loodus ütleb teile: „See kael, need õlad, see rind kuuluvad naisele, kes nooruses silmad kaotas.“

Silmitsege meest, kelle selg ja rind on kõverdunud. Sellal kui kaela eesmised kõhred on pikenenud, on tagumised kaelalülid lühenenud, pea on taha tõmbunud, käed randmetest tõstetud, küünarnukid taha suunatud, kõik liikmed otsivad ühist tasakaalupunkti, mis sobiks kõige paremini selle ebatavalise süsteemiga: nagu on

seetõttu võtnud pingul ja valuliku ilme. Katke kinni see keha ja näidake loodusele vaid jalgu ning loodus ütleb teile kõhklemata: „Need on küüraka jalad“.

Kui põhjused ja nende tagajärjed oleksid meile jaoks ilmselged, ei oleks meil paremat teha kui kujutada olendeid sellistena, nagu nad on. Mida täiuslikum ja sarnasem on imitatsioon põhjustele, seda suurem on meie rahulolu.

Vaatamata sellele, et põhjused ja tagajärjed on meile teadmata, ning vaatamata sellest teadmatusest tulenevatele reeglitele, olen ma veendunud, et kunstnik, kes julgeb looduse täpse jäljendamise nimel neid reegleid eirata, leiab tihtipeale liiga suurte jalgade, lühikeste sääрте, jämedate põlvede, raskete peade osas mõistmist tänu peenele tunnetusele, mille me võlgneme nähtuste pidevale vaatlemisele ja mis paneb meid tunnetama salajast seost, vajalikku põhjuslikkust nende deformatsioonide vahel.

Looduses ei häiri kõver nina meid sugugi, sest kõik on omal kohal, seda defekti saadavad väikesed muutused nina vahetus ümbruses ja päästavad üldmulje. Keerake Antinouse nina viltu, jättes kõik muu puutumata, see nina tuleks halb. Miks? Sest Antinouse nina ei läheks mitte kõveraks, vaid katki.

Ütleme tänaval mööduja kohta, et tal on halb kehaehitus. Meie viletsate reeglite seisukohast küll, aga looduse seisukoht on hoopis teine asi. Ütleme skulptuuri kohta, et selle proportsioonid on kõige kaunimad. Meie viletsate reeglite seisukohast tõepoolest, ent kas ka looduse seisukohast?

Lubage mul tõsta loor meie küürakalt ja katta sellega Medici Venus nii, et vaid varbaots paistma jääb. Kui loodusel tuleks seda varbaotsa vaadates uuesti konstrueerida nagu, üllatuksite te kahtlemata, nähes tema pliiatsi all sündimas mingit võigast ja eemaletõukavat koletist. Ent kui miski mind üllataks, siis see, et loodusel see teisti välja tuleks.

Inimkeha on liialt keeruline süsteem, et vaid märkamatu aluspõhimõtte vastu eksimise tagajärjed ei jäta kõige täiuslikumat kunstiteost looduse loomingust tuhande ljöö kaugusele.

Kui mind oleks pühendatud kunsti saladustesse, teaksin ma võib-olla, mil määral peab kunstnik etteantud proportsioone järgima, ning ütleksin seda teile. Ent nii palju, kui mina tean, ei saa proportsioonid kuidagi looduse ülemvõimu vastu ning vanus ja elutingimused mõjutavad proportsioone sajalt erineval moel. Ma ei ole kunagi kuulnud

väidetavat, et inimfiguur on halvasti joonistatud, kui tema välimus näitab tema vanust ja harjumust või kergust oma igapäevastes tegevustes. Need tegevused määravad kogu figuuri suuruse, iga liikme õiged proportsioonid ja nende terviku: nii võtab kuju laps, täiskasvanu või rauk, metslane, tsiviliseeritud inimene, ametnik, sõdur või koormakandja. Kui kedagi on raske joonistada, siis on see vaid hetkega mullast sündinud kahekümneviieaastane mees, kes ei ole veel midagi teinud – see mees on kimäär.

Lapsepõlv on peaaegu et karikatuur, sama võib väita vanaduse kohta. Laps on vormitu ja voolav mass, mis kasvab ja areneb; rauk on teistmoodi vormitu ja kuiv mass, mis tõmbub kokku ja taandub eimillekski. Vaid nende kahe vanuse vahepeal, alates noorukiea algusest kuni meheea lõpuni, tuleb kunstnikul orienteeruda puhtusele, joonte peenele täpsusele ning *poco più* või *poco meno*, joon sees või joon väljas määrab puuduse või ilu.

Te ütlete, et milline ka ei oleks vanus ning tegevused, ei hävita need vormi muutes organeid. Olen nõus. Seega tuleb neid tunda... nõustun. See on põhjus, miks õpitakse *écorché*¹.

Ecorché tundmaõppimisel on kahtlemata oma head küljed, aga kas ei tuleks karta, et *écorché* jääb alatiseks kujutlusse, et kunstnik muutub edevusest oma teadmisi näidata kangekaelseks, et tema rikutud silm ei jää enam pidama pealispinnal, et naha ja rasvkoe asemel näeb ta alati lihast, selle päritolu, sidemeid ja liigeseid, et ta tõstab neid liialt esile, on raskepärane ja kuiv, ning et ma leian alati eest selle neetud *écorché*, isegi tema naisfiguurides? Kuna mul tuleb näidata ainult välist, tahaksin ma, et mind harjutataks seda õigesti nägema ja et mind säästetaks eksitavast teadmisest, mis mul unustada tuleb.

Väidetavalt õpitakse *écorché*d tundma selleks, et õppida loodust vaatlama, ent kogemus näitab, et pärast neid õpinguid, on väga raske seda näha nii nagu see tegelikult on.

Keegi peale teie, mu sõber, ei loe neid lehekülgi, seega võin ma kirjutada kõike, mida tahan. Kas te usute, et need seitse aastat, mis veedetakse kunstiakadeemias modelli järgi joonistades, on hästi ära kasutatud? Ja tahate ehk teada, mida mina sellest arvan?

¹ Écorché (pr k nülitud), joonistus v skulptuur inimese- v loomafiguurist naha alt paljandunud muskulatuuriga. Kasutatakse pms õppevahendina kunstikoolides. (Kunstileksikon) (tõlkija märkus)

Just seal nende seitsme vaevalise ja julma aasta jooksul omandatakse maneerlikkus joonistamises. Kõik need akadeemilised, pealesurutud, kokkulepitud ja kätteõpitud poosid – kõik need tegevused, mida keegi vaene kurat emotsioonitult ja kohmakalt väljendada püüab, kusjuures alati üks ja seesama vaene kurat, kes professori käsul kolm korda nädalas tuleb, et end lahti riietada ja poseerida – mida on sellel kõigel ühist loomulike pooside ja tegevustega? Mida ühist on mehel, kes teie õuel kaevust vett vinnab, sellega, kes ilma samasuguse koormata seda tegevust kooli laval käed ülestõstetult kohmakalt jäljendab? Mida on ühist sellel, kes teeskleb suremist, sellega, kes oma voodis viimase hingetõmbe teeb või sellega, kes tänaval maha lüüakse? Mida on ühist kooli laval kaklejal minu tänava omaga? Mida on ühist mehel, kes palub, magab, mõtiskleb ja minestab käsu peale, talupojaga, kes väsimusest maas lamab; filosoofiga, kes oma toas mediteerib; või mehega, kes õhupuudusest rahvahulgas minestab? Mitte midagi, mu sõber, mitte midagi.

Mulle meeldiks samavõrd, kui kogu selle narruse tipuks saadetakse õpilased graatsilisust õppima Marceli, Dupré² või mõne teise taolise tantsuõpetaja juurde. Samas kui ununeb loomutruudus, täitub kujutlusvõime ebaloomulike, kätteõpitud, naeruväärsete ja emotsioonitute tegevuste, pooside ja figuuridega. Nad on seal kenasti hoiul ning nad võetakse uuesti välja, et neid lõuendile kanda. Iga kord kui kunstnik pliiatsi või pintsli võtab, ärkavad kõik need mornid fantoomid, esitlevad end, ta ei suuda neist vabaneda ning oleks ime, kui tal õnnestuks nad oma peast välja ajada. Ma tundsin üht hea maitsega noormeest, kes enne ühegi joone lõuendile tõmbamist maha põlvitas ja palus: „Mu jumal, vabastage mind eeskujudest.“ Kui tänapäeval on haruldus näha paljudest figuuridest koosnevat maali, leidmata sealt mõnda neist akadeemilistest figuuridest, asenditest, tegevustest või hoiakutest, mis on äärmiselt vastumeelsed hea maitse esindajale, ning mis võivad meele järgi olla vaid neile, kellele loomutruudus võõras on, siis süüdistage selles igavest modelli järgi joonistamist koolis.

Koolis ei õpita liigutuste salajast harmooniat, taolist harmooniat, mis on tunnetatav ja nähtav ning mis laieneb ja vookleb peast jalgadeni. Kui naine unistades pea

² Marcel oli kuninga tantsuõpetaja 1726. aastal, Rousseau naeruvääristab teda „Emile’is“; Dupré on samast põlvkonnast. (kirjastaja märkus)

langetab, alluvad kõik tema liikmed selle raskusele, kui ta pea üles tõstab ja seda otse hoiab, allub kogu ülejäänud keha samamoodi liikumisele.

Jah, poseerimine on tõepoolest kunst, suur kunst ja vaadake kui uhke professorihärra selle üle on. Ent ärge arvake, nagu tal tuleks pähe oma palgatud vaesele kuradile öelda: „Mu sõber, poseeri ise, tee, mida sa tahaksid teha.“ Talle meeldib palju enam lasta modellil võtta mõni eriline poos mõne lihtsa ja loomuliku hoiaku asemel, aga ometi tuleks seda teha.

Ma olen sadu kordi tundnud kiusatust öelda noortele õpilastele, keda ma kohtan teel Louvre'i, portfellid käevangus: „Sõbrad, mitu aastat te seal juba joonistamas käite? Kaks aastat. Seda on rohkem kui küll! Jätke see maneeride kool ja minge kloostrisse, seal näete tõelist vagadust ja pühalikkust. Homme on suured pidustused: minge kirikusse, luusige pihitoolide ümber ja te näete tõelist alandlikkust ja kahetsust. Minge homme kabareesse ja te näete vihahoos mehe tõelisi tegusid. Otsige avalikke stseene, olge vaatlejad tänavatel, aedades, turgudel, majades ja te saate aimu tõelisest liikumisest elu tegevustes. Vaadake näiteks oma vaidlevaid kaaslasi: näete, kuidas vaidlus ise, nende teadmata, määrab nende liikmete asendi. Uurige neid tähelepanelikult ja teil hakkab hale maitsetu professori tundidest ja tema maitsetu modelli jäljendamisest. Kuidas ma teile kaasa tunnen, mu sõbrad, kui ühel päeval tuleb teil kõik need õpitud valed asendada Le Sueuri lihtsuse ja tõelisusega! Ja seda tuleb teha, kui te tahate kellekski saada.

„Hoiak ja tegevus on kaks erinevat asja, kõik hoiakud on võltsid ja väiksed, kõik tegevused on ilusad ja loomulikud.“

„Halvasti tabatud vastandumine on üks kõige hullemaid maneerlikkuse põhjustajaid. Tõeline vastandus tuleneb tegevuse olemusest või kas organite või eesmärgi erinevusest. Vaadake Raffaeli või Le Sueuri töid: mõnikord paigutavad nad kolm, neli, viis figuuri üksteise kõrvale püsti ning tulemus on võrratu. Missal või kloostri õhtupalvusel näeme kahes pikas paralleelses reas nelja- või viitkümmet munka, samad pingid, sama tegevus, sama riietus, ent ometi ei leia me kaht ühesugust munka – ärge otsige muid vastandusi kui see, mis neid eristab. Ainult see on tõeline, kõik muu on võlts ja vale.“

Kui need õpilased oleksid minu soovitude suhtes natuke vastuvõtlikumad, ütleksin ma neile veel: „Ega te ole ülearu keskendunud vaid osale objektist, mida te

joonistate? Proovige, mu sõbrad, kujutleda kogu nähtamatut objekti ja suunake oma pilk selle keskmesse: nii vaatlite kogu lõuendilt väljajäävat tegevust: te näete, kuidas mõned osad pikenevad, samas kui teised lühenevad; kuidas mõned osad kahanevad, samas kui teised paisuvad; ning pidades pidevalt silmas kogu tervikut, õnnestub teil näidata oma joonistuse seoste täielikku vastavust sellega, mida ei ole näha, ning näidates mulle vaid objekti ühte külge, panete mu kujutlusvõime nägema ka vastaskülge; ja see paneks mind hüüatama, et te olete üllatavalt hea joonistaja.“

Ent vaid terviku paika panemisest ei piisa, sellele tuleb lisada detaile ilma tervikut rikkumata: see on inspiratsiooni, loovuse, tunde ja peene tunnetuse ülesanne.

Mulle meeldiks, et üht kunstikooli peetaks järgmiselt. Kui õpilane oskab vaevata joonistada pildi ja reljeefi järgi, laseksin ma tal kaks aastat joonistada akadeemilise mees- ja naismodelli järgi. Seejärel näitaksin talle lapsi, täiskasvanuid, heas vormis mehi, vanureid, igas vanuses, igast soost, igast ühiskonna kihist pärit ja igasuguse iseloomuga modelle. Ühesõnaga modelle oleks mul akadeemia ukse taga jalaga segada, kui ma neile hästi maksaksin; kui ma oleksin orjade riigis, kutsuksin ma neid. Nende erinevate modellide juures tuleb professoril õpilase tähelepanu juhtida sellele, milliseid muudatusi on nende igapäevased tegevused, eluviis, elutingimused ja vanus teinud nende kehaga. Minu õpilane näeks edaspidi akadeemilist modeli vaid korra iga kahe nädala tagant ning professor laseks modellil vabalt poseerida. Pärast joonistustundi selgitaks osav anatoom talle *écorché*d ning näitlikustaks oma õppetunnid palja, liikuva ja elva ihu abil; ja õpilasel ei tuleks *écorché* järgi joonistada rohkem kui kord kuus. Sellest piisaks mõistmiseks, et luudele kinnituvaid lihased ja kinnitamata ihu ei saa joonistada samamoodi – et siin on joon ümar ja seal nurgeline; ning et kui ta neist peensustest mööda vaatab, jätab tervik õhku täis põie või puuvillapalli mulje.

Joonistustes ja värvides puuduks igasugune maneerlikkus, kui loodust hoolikalt imiteeritaks. Maneerlikkus tuleneb õpetajast, akadeemiast, koolist ja isegi antiigist.

Teine peatükk

Minu mõttekesi värvist

Joonistus annab olenditele vormi, ent värv annab neile elu. See jumalik puhang äratabki nad ellu.

Joonistust oskavad õiglaselt hinnata vaid suured meistrid, värvi üle võib aga otsustada igaüks.

Suurepäraestest joonistajatest ei ole puudust, ent suuri koloriste on vähe. Kirjandusega on sama lugu: sada külma loogikut ühe suure kõnemehe kohta, kümme suurt kõnemeest ühe võrratu poeedi kohta. Suur omahuvi sünnitab paugupealt kõneosava mehe – mida Helvétius ka selle kohta ei arvaks, ei suuda me ka surma ähvardusel kümmetki head värssi kirjutada.

Mu sõber, minge ateljeesse, vaadake kunstnikku töötamas. Kui te näete, et ta paigutab toonid ja pooltoonid sümmeetriliselt paletile ja kui pärast veerandtunnist tööd ei ole seda korda segamini aetud, võite julgelt väita, et see kunstnik on külm ning ei loo midagi silmapaistvat. See on kuiva ja raskepärase erudiidi pedantsus, kes siis kui tal on vaja üht katkendit, ronib redelist üles, võtab riiulist raamatu ja avab selle, läheb tagasi laua juurde, kirjutab ümber otsitud rea, läheb siis uuesti redelist üles ja paneb raamatu tagasi oma kohale. Siin ei ole geniaalsusega mingit pistmist.

Erksa värvitajuga kunstnik ei lase lõuendit silmist, tema suu on paokil, ta hingeldab, tema palett kujutab kaost. Ta kastab oma pintslit sellesse kaosesse ning muudab selle kaose jumala looduks: lindudeks ja nende sulestiku varjunditeks, lilledeks ja nende sametisuseks, puudeks ja nende erinevateks rohelisteks toonideks, taevasinaks ja veeauruks, mis seda tuhmistab, loomadeks ja nende pikkadeks karvadeks ja mitmesugusteks laikudeks nende nahal ning nende silmis leekivaks tuleks. Ta tõuseb püsti, läheb kaugemale, heidab pilgu oma tööle, istub uuesti ja te näete sündimas ihu, villast ja linast riiet, sametit, damasti, tafti, musliini, lõuendit, jämedakoelist kangast, te näete kollast küpset pirni puu otsast kukkumas ja rohelist varrele kinnitunud viinamarja.

Ent miks on nii vähe kunstnikke, kes oskavad maalida asju nii, nagu kõik neid tajuvad? Millest tuleb see värvingute erinevus, kui looduses on värv sama? Siin on kahtlemata oma osa nägemiselundil. Õrn ja nõrk silm ei ole erksate ja tugevate värvide sõber. Maalides keeldub ta oma töösse panemast efekte, mis teda looduses häirivad. Ta ei armasta ei erksaid punaseid ega suuri valgeid pindu. Sarnaselt seinavaibale, millega ta katab oma korteri seinad, on värvid tema lõuendil tuhmid, pehmed ja õrnad ning

enamasti teeb ta erksusest loobumise tasa harmooniaga. Ent miks ei peaks kunstniku iseloom või isegi tuju mõjutama tema värve? Kui tema mõtted on tavaliselt kurvad, sünged ja tumedad, kui tema melanhoolses peas ja troostitus ateljees on alati pime, kui ta keeldub päevavalgust tuppa laskmast, kui ta otsib üksildust ja hämarust, on teil siis põhjust temalt oodata mõnd elavat stseeni või hoopis sünget, tuhma ja tumedat? Kui tal on kollatõbi ja ta näeb kõike kollaselt, kuidas takistab ta end oma kompositsioonile heitmast sedasama kollast varjundit, mida tema nägemiselund heidab loodusobjektidele, ning mis teda kurvastama paneb, kui ta võrdleb rohelist puud oma kujutluses kollase puuga oma silme ees?

Võite kindel olla, et maalikunstnikku on tema töödes sama palju näha kui kirjanikku enda omas ja isegi enam. Tal õnnestub ehk kord oma olemusest välja murda, võita oma nägemiselundi eripära ja nurk. Sama lugu on tagasihoidliku ja vaikse mehega, kes korra häält tõstab, ja pärast seda plahvatust tagasi oma loomulikku ja vaikivasse olekusse vajub. Kurb või sünnipäraselt nõrga silmaga kunstnik maalib korra erkastes toonides maali, ent peagi naaseb ta oma loomuliku koloriidi juurde.

Veel üks asi – kui silm on häiritud, milles see häire ka ei seisneks, moonutab see kõiki kehasid, asetab nende ja kunstniku vahele loori, mis tuhmistab loodust ja selle kujutist.

Kui kunstnik paneb värvi paletile, siis ta alati ei tea, millise mulje see lõuendil jätab. Millega ta õigupoolest võrdleb seda värvi, seda tooni oma paletil? Teiste isoleeritud toonide, põhivärvidega. Ta toimib targemini: ta vaatab värvi seal, kus ta seda segab, ja asetab selle mõttes kohale, kuhu see tuleb kanda. Ent kui palju kordi tuleb ette, et ta oma hinnangus eksib! Jõudes paletilt suurele kompositsioonile, on värv muutunud, nõrgenenud, heledam ja jätab hoopis teise mulje. Seega kunstnik proovib, katsetab, segab uuesti, hõõrub värvi lõuendil laiali. Töö käigus saab värvist erinevate ainete segu, mis rohkem või vähem üksteisele mõju avaldavad, ja varem või hiljem moonduvad.

Seega enamasti kestab kompositsiooni harmoonia seda kauem, mida kindlam on kunstnik oma pintsli mõjus, mida julgemalt ja vabamalt on kunstnik kasutanud värvi, mida vähem on ta seda seganud ja laiali hõõrunud, mida lihtsam ja siiram on tema värvikasutus.

Me näeme kaasaegseid maale, mis väga kiiresti oma harmoonia kaotavad, me näeme vanu maale, mis püsivad värsked, harmoonilised ja elavad, vaatamata möödunud ajale. Mulle tundub, et selle põhjuseks on pigem kunstniku oskused kui värvide kvaliteet.

Miski maali juures ei kutsu tugevamini kui tõeline värv, see kõnetab võhikut samamoodi kui asjatundjat. Asjaarmastja möödub peatumata joonistuskunsti, väljenduslikkuse, kompositsiooni meistritööst, ent silm ei vaata iial mööda koloristist.

Ent tõeline koloristist on haruldus meistrite tõttu, kelle ta eeskujuks võtab. Määramata aja jooksul jälgendab õpilane selle meistri töid ilma loodust vaatlemata, see tähendab, et ta harjub nägema kellegi teise silme läbi ja ei kasuta enda omi. Tasapisi kujundab ta välja tehnika, mis teda aheldab, ja millest ta ei suuda vabaneda ega kõrvale kalduda: tema silmad on aheldatud nagu on aheldatud orja jalad. Sel põhjusel ongi nii palju valesid värvinguid: La Grenée' jälgendaja kasutab eredaid, pakse värve; Le Prince'i jälgendaja on punakas ja tellisekarva; Greuze'i jälgendaja on hall ja lillakas; Chardin'i jälgendaja on tõeline. Siit tuleb ka kunstnike hulgas levinud arvamuste paljusid joonistuste ja värvide kohta. Üks ütleb teile, et Poussin on kuiv, teine, et Rubens on mõõdutundetu, ning mina olen kääbus, kes neile õrnalt õlale koputab ja manitseb, et nad räägivad rumalusi.

On öeldud, et maailma kõige ilusam värv on see meeldiv puna, mille süüsus, noorus, tervis, tagasihoidlikkus ja häbelikkus neiu palgeile toovad, ja nii väites ei öeldud midagi lihtsalt ilusat, liigutavat ja peenetundelist, vaid tõtt, sest just ihu on kõige raskem edasi anda: see on kreemjas ühtlane valge, mis ei ole ei kahvatu ega tuhm, see on punase ja sinise segu, mis vaevu-aimatavalt kumab, need on veri ja elu, mis koloristile peavalu valmistavad. See, kes on omandanud ihutunnetuse, on teinud suure sammu edasi, muu on selle kõrval lapsemäng. Tuhanded kunstnikud on surnud ihutunnetust omandamata ning veel tuhandeid sureb seda omandamata.

Kangaste ja riiete mitmekesisus on värvikunsti täiustamisele palju kaasa aidanud. Raske on endale kindlustada suure harmonisti mainet. Ma ei tea, kuidas täpselt teile oma mõtet edasi anda. Vaadake maali valgesse satiini riietatud naisest, katke kinni kogu ülejäänud maal ja vaadake ainult riiet: teile tundub ehk, et satiin on määrdunud, tuhm, vähe tõepärane, ent asetage see naine tagasi teda ümbritsevate asjade hulka, ning satiin ja selle värv saavad oma sära tagasi. See tuleb sellest, et kõik toonid on liiga nõrgad, aga

et iga objekt kaotab proportsionaalselt, jääb nende puudus teile märkamatuks: harmoonia päästab terviku. See on loodus päeva loojakul.

Värvi üldine toon võib olla nõrk olemata vale. Värvi üldine toon võib olla nõrk ilma harmooniat rikkumata, vastupidi, see on värvingu erksus, mida on raske harmooniale allutada.

Valge ja valgusküllane on kaks täiesti erinevat asja. Kahe maali puhul, kus kõik muu on täpselt sama, meeldib teile valgusrikkam kindlasti rohkem, see on öö ja päeva erinevus.

Niisiis, kes on minu silmis tõeline, suur kolorist? See on kunstnik, kes kasutab looduse toone ja hästi valgustatud objekte ning, kes oskab oma maalil kooskõla leida.

Värve nagu ka joonistusi karikeeritakse ja kõik karikatuurid on halva maitse väljendus.

Öeldakse, et on värve, mis on sõbrad, ja värve, mis on vaenlased, ning see on tõsi, kui sellega mõeldakse, et on värve, mis omavahel nii raskesti sobituvad, mis on üksteise kõrval nii teravalt kontrastsed, et õhul ja valgusel, neil kahel universaalsel harmonistil, õnnestub vaevu nende vahetu naabrus meile talutavaks muuta. Ma väldin hoolikalt kunstis vikerkaarevärvide järjekorra segamini ajamist. Vikerkaarel on maalikunstis samasugune tähtsus nagu akordi põhihelil muusikas ning ma kahtlen, kas ükski kunstnik saaks sellest paremini aru kui mõni edevusele kalduv naine või lilleseadja, kes oma ametit tunneb. Ent ma kardan, et ettevaatlikud kunstnikud lähtuvad sellest, et kitsendada kunsti piire ja töötada enda jaoks välja lihtne ja piiratud tehnika, mida me omavahel ettekirjutuseks nimetame. Maalikunstis leidub tõepoolest selliseid ettekirjutuse järgijaid, nii alandlikke vikerkaare teenijaid, et me võime peaaegu alati seda ette näha. Kui ta on teinud mingi objekti üht või teist värvi, võib kindel olla, et selle kõrval olev objekt on seda või teist värvi. Nii teades, mis värvi on nende lõuendi üks nurk, teame ka kõike ülejäänut. Kogu elu ei tee nad muud, kui liigutavad seda nurka. See on liikuv punkt, kes käib mööda lõuendi pinda, jääb seisma ja asetab end sinna, kuhu talle meeldib, aga kel on alati sama saatjaskond, ta sarnaneb suurele isandale, kel on ainult üks riietus, keda saadavad alati sama livreed kandvad teenrid. Vernet ja Chardin ei toimi niimoodi, nende vankumatule pintslile meeldib end suurima julguse, suurima mitmekülgsuse ja väljapeetuima harmooniaga segada kõigi looduse värvidega nende kõigis varjundites.

Ometi on neil oma piiratud tehnika. Ma ei kahtle selles sugugi ja ma avastaksin selle, kui ma viitsiksin vaeva näha, asi on lihtsalt selles, et inimene ei ole jumal ja kunstniku ateljee ei ole loodus.

Te võite arvata, et parema värvitaju saavutamiseks ei teeks halba natuke linde ja lilli uurida. Ei, mu sõber, lindude ja lillede jälgendamine ei võimalda iialgi õppida tunnetama ihu. Mis jääb järgi Bachelier'st, kui ta on kaotanud silmist oma roosi, nartsissi ja nelgi. Tehke proua Vien'ile ettepanek maalida portree ja viige siis see portree La Tourile³. Ei, ärge parem viige seda talle, reetur ei hinda ühtegi oma kaaslast piisavalt, et talle tõtt öelda. Tehke see ettepanek parem temale, kes ta oskab maalida ihu, kangast, taevast, nelki, kastemärga ploomi, virsikut selle karvakestega, ning te näete, missuguse üleolekuga ta selle ülesande lahendab. Ja Chardin, miks peetakse tema liikumatute olendite jälgendust looduseks endaks? Sest ta maalib ihu, kui talle meeldib.

Ent asi, mil õnnestub suur kolorist hulluks ajada, on selle ihu muutlikkus: ta elavdub ja närtsib vaid silmapilguga, sel ajal kui kunstniku silmad on lõuendil ja ta püüab mind oma pintsliga edasi anda, lähen ma temast mööda ja kui ta pea lõuendilt tõstab, ei leia ta mind enam. Mu mõtteisse turgatab abee Le Blanc⁴ ja ma haigutan igavusest. Kui tegemist on abee Trublet'ga, võtan iroonilise ilme. On see aga mu sõber Grimm või minu Sophie⁵, kes mulle pähe tulevad, mu südant liigutavad, ilmuvad mu näole õrnus ja rahu, rõõmu tuleb mu naha igast poorist, süda on täitunud, väikesed verekambrikesed on tuksatanud ja sealt valla pääsenud vedeliku tabamatu toon on kõikjale kandnud puna ja elu. Puuviljad, lilled muutuvad La Touri ja Bachelier'

³ Sama kriitika Diderot poolt „1765. aasta Salongis“: Bachelier, olles hüljanud natüürmordi, oli maalinud „Rooma heateo“ (*Charité romaine*): „Võtke mind kuulda, tulge tagasi jasmiini ja nartsissi, tuberoosi ja viinamarja juurde“. Proua Vien, sündinud Marie-Thérèse Reboule (1738-1805), oma abikaasa õpilane tegi guašše või pastelle loomadest ja lilledest. (kirjastaja märkus)

⁴ Abee Le Blanc, sündinud 1707. aastal, saavutas mõningast edu näidendiga „Aben Saïd“ (1735) ja teosega „Lettres d'un Français sur les Anglais“ (1745). Pompadouri favoriidina pidasid võimukad teda tühiseks ja teised upsakaks. Diderot ründab teoses „Rameau vennapoeg“ kahetsusväärset jutukat „paksu abee Le Blanci“ mitu korda. Teoses „Rameau vennapoeg“ räägib Diderot irooniga ka abee Trublet lihtsameelsusest: Akadeemiasse vastu võetud 1761. aastal, tõusis viimane vaevalt Voltaire'i epigrammist kõrgemale. (kirjastaja märkus)

⁵ Kahtlemata Sophie Volland. Et Esseed olid adresseeritud Grimmile, ei ole selline avameelsus üllatav. (kirjastaja märkus)

tähelepaneliku pilgu all. Missugust katsumust kujutab nende jaoks inimnägu, see lõuend, mis elab, liigub, tõmbub pingule, lõdvestub, muudab värvi, võtab eri ilmeid vastavalt selle kerge ja liikuva puhangu lõputuile tujudele, mida kutsutakse hingeks!

Ent ma oleksin peaaegu unustanud teile rääkida kire värvist; ometi olin ma täielikult selle vastu. Kas igal kirel on oma värv? Ja on see samasugune kogu kire vältel? Värvil on vihas oma nüansid. Kui viha haarab näo, põlevad silmad; kui viha on ülim ja pigistab südant mitte ei vabasta seda, kaob silmade fookus, laup ja põsed muutvad kahvatuks, huuled hakkavad värisema ja lähevad valgeks. Kas naise jume on samasugune naudingu ootuses, naudingu käte vahel ja nende käte vahelt väljudes? Ah mu sõber, kui keeruline on maalikunst! Ma saavutan ühe reaga selle, mille kunstnik jõuab nädalaga vaevalt visandada, ja tema õnnetus on see, et ta teab, näeb ja tunneb nagu mina ning et ta ei suuda edasi anda ja rahuldust tunda; et see tunne, mis teda edasi kannab, eksitab teda tema võimetes ja rikub tema meistritöö: ta oli ilma seda teadmata kunsti viimasel piiril.

Kolmas peatükk

Kõigest, mida ma olen oma elu jooksul heleduse ja tumeduse kohta õppinud

Heledus ja tumedus on varjude ja valguse õige jaotumine. Kui tegemist on vaid ühe korrapärase objektiga või ühe valgusallikaga, on küsimus lihtne, ent muutub aina keerukamaks, mida mitmetahulisem on objekt, mida mitmekesisem stseen, kui valgus tuleb mitmest kohast ja kui see on erinev. Ah, mu sõber, kui palju valesid varje ja valgusi võib olla ühel vähegi keerukamal kompositsioonil! Kui palju vabadust endale lubatakse! Kui paljudes kohtades on tõde efektile ohvriks toodud!

Valgusefektiks nimetatakse maalikunstis seda, mida te olete näinud maalil „Koresus“⁶, seal valitseb varjude ja valguse tõeline, tugev ja pikantne segu, poeetiline hetk, mis paneb teid peatuma ja üllatuma. Seda on küll keeruline saavutada, kuid ilmselt siiski lihtsam, kui püüda valgust hajutada nii, et lähtudes stseeni tõelisest paigutusest

⁶ Fragonard'i „Koresus ja Kallirhoe“, mille alusel ta Akadeemiasse vastu võeti; 1765. aastal ostis maali kuningas, et selle alusel gobelään valmistada. (kirjastaja märkus)

valgusallika suhtes, jõuaks valgus lõuendil ühtlaselt kõikjale, sest ümbritsevad esemed muudavad seda sajal erineval viisil, kord valgust neelates, kord peegeldades.

Ei ole midagi haruldasemat kui kompositsiooni valguse ühtsus, eriti maastikumaalijate puhul. Kord on valgusallikaks päike, kord kuu, siis lamp, tõrvik või mõni muu valgustav ese. See on levinud eksimus, mida me alati ei märka.

Tehakse ka varjude ja valguse karikatuure, aga igasugune karikatuur on halva maitse väljendus.

Kui maalil on õiged värvid ja õige valgus, on kõik andestatav, vähemalt esialgu. Ununevad joonistusvead, väljenduslikkuse puudumine, nõrgad karakterid, halb kompositsioon ning meid valdab ekstaas, üllatus, oleme köidetud, võlutud.

Kui juhtume jalutama Tuileries' aias, Boulogne'i metsas või mõnes Champs-Élysées' varjulises kohas vanade puude all, mida on maharaiumisest säästetud nii paljude teiste kõrval, mis on ohverdatud terrasside või kaunima vaate nimel Pompadouri residentsist⁷, ja teeme seda mõne kauni päeva õhupoolikul, kui päikese viltused kiired tungivad läbi kohevate ja sakris okstega puude, peatudes, peegeldudes, murdudes ja katkedes, hajudes tüvedel, mullal ja lehtede vahel ning tekitavad meie ümber lõputu hulga tugevaid ja õrnemaid varje, rohkem või vähem tumedaid, heledaid, heledamaid või lausa säravaid laiike, moodustavad üleminekud pimeduselt varjule, varjult valgusele, valguselt särale ja on nii õrnad, nii puudutavad, nii imelised, et mõni oks või leht püüab meie pilku ja katkestab vestluse ka kõige põnevamal hetkel. Me peatume tahtmatult, meie pilgud rändavad justkui mööda maagilist lõuendit ja hüüatame: „Missugune pilt! Oh, kui ilus see on!“. Tundub, et me peame loodust kunsti tulemuseks ja vastupidi, kui juhtub, et kunstnik kordab meile samasugust võlukunsti oma maalil, siis tundub, et me tajume kunsti mõju kui looduse oma. Louthembourg ja Vernet ei ole suured mitte kunstisaalis, vaid sügaval metsas, mägede vahel, kus päike varjutab ja valgustab.

Taevas annab asjadele üldise tooni. Veeauru on võimalik eristada kaugelt, meie läheduses on tema mõju halvemini tajutav: minu ümber säilitavad asjad oma värvide kogu jõu ja eripära, atmosfääri ja taeva toon mõjutavad neid vähem, kauguses nad

⁷ 1718. aastal arhitekt Mollet ehitatud Évreux' residents, sai valmis 1753. aastal proua Pompadouri käe all ning selle restaureeris Assurance oma venna Marigny' markii jaoks: tegemist on praeguse Élysée paleega. (kirjastaja märkus)

kaovad, kustuvad, nende värvid segunevad ning vahemaa tõttu, mis selle segunemise põhjustab, näivad nad täiesti hallide, hallikate, tuhmide valgete või rohkem või vähem heledatena sõltuvalt valgusallika asukohast ja päikese mõjust. See on otsekui paneksime keerlema erinevate värvilaikudega gloobuse ja kui kiirus tõuseb piisavalt suureks, laigud segunevad ning punase, valge, musta, sinise, rohelise mõju väheneb seni, kuni kõik seguneb ühtseks ja samaaegseks.

Kes ei ole uurinud ega tundnud valguse ja varju mängu maal, metsa sügavustes, küla majadel, linna katustel, öösel ja päeval, jätku pintsleid sinnapaika ja eelkõige ärgu otsustagu maastikke maalima hakata. Kuuvalgus ei ole ilus ainult looduses, vaid see on ilus ka Vernet' puudel ja vetel ning Loutherbourgi küngastel.

Kahtlemata võib mõni koht veetlev olla. Kõrged mäed, iidsed metsad, hiiglaslikud varemed on kindlasti imposantsed. Lisandideed, mida nad tekitavad, on suured. Tahtmise korral paneksin sealt Moosese või Numa alla jalutama. Vaade joale, mis langeb mähinal läbi püstiste kaljunukkide, mis vahust valgeks muutuvad, paneb mind võpatama. Kui ma seda ei näe ja kuulen kaugelt selle koha, ütlen ma endale: „Just nii on juhtunud ajaloo kurikuulsad katastroofid: maailm jääb ja kogu hävitustöö ei ole muud kui tühine kaduv müra, mis mind lõbustab.“ Nähes rohelist rohumaad, õrna ja pehmet rohtu, seda kastvat oja, eemalseisvat metsanurka, mis lubab mulle vaikust, värskust ja salapära, läheb mu süda hellaks ja mulle meenub neiu, keda armastan: „Kus ta on?“ küsiksind endalt, „ Miks olen ma siin üksi?“ Ent see on varjude ja valguse jagunemine, mis annab kogu stseenile üldise võlu või võtab talt selle. Kui tõuseb aur, mis taeva kurvaks muudab ja heidab kõigele hallika ja üksluisse tooni, muutub kõik tummaks, miski ei inspireeri ega peata mind – ja ma sean sammud tagasi kodu poole.

Ma tean üht Le Sueuri maalitud portreed, mille puhul võiks vanduda, et parem käsi on väljapool lõuendit ja puhkab raamil. Vaid seda efekti imetletakse Raffaeli „Ristija Johannese“⁸ sääre ja jala juures Palais Royalis. Sellised trikid on olnud laialt

⁸ Maali „Ristija Johannes kõrbes“, mille omandas regent, peeti ehtsaks Raffaeli tööks. Orléans'i galerii likvideerimise käigus 1793. aastal ostis lord Berwick maali 37500 frangi eest. Kas tegemist võib olla Louvre'i „Ristija Johannesega“, mida omistatakse Sebastiano del Piombale, ja, kelle poos vastab täpselt Diderot' kirjeldusele? (kirjastaja märkus)

levinud kõigil aegadel ja kõigi rahvaste juures. Ma nägin üht Gillot'⁹ Arlekiini või Scaramouche'i, kelle latern on kehast poole jala kaugusel. Millise La Touri maalitud pea ümber ei saaks silmadega ringi teha? Kus on Chardin'i või isegi Roland de La Porte'i töö, millel õhk ei liiguks klaaside, puuviljade ja pudelite vahel? Apellesi „Välgunoolega Jupiteri” käsi sirutus väljapoole lõuendit, ähvardas uskmatut, abielurikkujat, liikus tema pea suunas. Võib-olla on ainult suure meistri võimuses rebestada Aeneast varjav pilv, näidata teda mulle sellisena, nagu ta paistis kergeusklikule ja lihtsameelsele Kartaago valitsejannale:

Circumfusa repente

*Scindit se nubes, et in æthera purgat apertum.*¹⁰

Ja see kõik ei ole veel kõige olulisem, kõige keerulisem osa heledusest ja tumedusest on siin:

Kujutlege ükskõik mispidi jagatud lõuendi sügavust lõpmatu arvu imetillukeste tasapindadena nagu Cavalleri jagamatute geomeetrias. Keeruline on valguse ja varjude õige jaotamine igale tasapinnale, igale lõputult väiksele osale objektist, mis neil asuvad, need on kajad, kõigi nende valguskiirte peegeldused üks teisel. Kui see efekt on saavutatud, (ent kus ja millal see juhtub?) silm peatub ja puhkab. Kõikjal rahulolev, puhkab ta kõikjal; liigub edasi, tungib sügavamale ja tuleb tagasi oma rajale. Kõik on seotud, kõik toimib. Kunst ja kunstnik ununevad. See ei ole enam lõuend, see on loodus ise, see on tükike universumit me silme ees.

Esimene samm heleduse ja tumeduse tarkuse omandamisel on perspektiivi reeglite tundma õppimine. Perspektiiv kas toob keha osi üksteisele lähemale või viib neid üksteisest eemale kõigest nende suuruse muutmisega, projitseerides osi, mida me näeme läbi silma ja objekti vahel oleva tasandi ja mis asuvad samal tasandil või objektist tagapool.

⁹ Claude Gillot'lt, sündinud 1673. aastal Langresis ja surnud 1722. aastal, on säilinud vähe maale, ent mitmeid itaalia komöödia teemalisi joonistusi. (kirjastaja märkus)

¹⁰ Vergilius „Aeneis“, I laul, 586-587: „kui hahkjalt looritav pilv neilt lendub ja haihtub ja kaob üles laiuva laotuse särra.“ Tõlkinud Ants Oras. (tõlkija märkus)

Maalikunstnikud, pühendage veidi aega perspektiivi tundmaõppimisele, kulutatud aeg kompenseeritakse teile kerguse ja kindlusega, mille te leiате oma kunsti praktiseerides. Mõelge sellele natuke ja te mõistate, et prohveti rohkesse linasse mässitud keha ja tema kohev habe ja tema laubal turritavad juuksed, ja see maaliline joon, mis lisab tema näole jumalikkust, alluvad kõigis punktides samadele põhimõtetele kui hulktahukas. Mõne aja pärast ei tundu üks ülesanne teile keerulisem kui teine. Mida rohkem te suurendate ideaalset tahkude arvu, seda täpsem ja tõepärasem on tulemus, ärge kartke muutuda kiretuks, esitades oma tehnikale ühe nõudmise rohkem või vähem.

Nii nagu maali põhivärvil on ka põhivalgusel oma toon. Mida tugevam ja eredam see on, seda selgemate piiridega, määratletumad ja tumedamad on varjud. Viige valgusallikas kehast vähehaaval eemale ning seda tehes nõrgeneb vähehaaval sära ja vari. Viige valgus päris kaugele ja te näete, et keha värv võtab monotoonse tooni ning selle vari, niiõelda, kõhnub sel määral, et te ei erista enam selle piire. Tooge valgus uuesti lähedale, keha lööb särama ja vari võtab uuesti kuju. Hämaruses on valgusefektid peaaegu tajumatud, peaaegu ükski vari ei ole eristatav. Võrrelge üht loodusstseeni päeval särava päikse käes sama stseeniga pilves taeva all. Esimese puhul on valgus ja varjud teravad, teise puhul on kõik nõrk ja hall. Aga te olete ju sadu kordi näinud neid kaht stseeni üksteisele silmapilgu jooksul järgnevat: kui keset suurt välja mõni paks pilv, mille on kohale kandud atmosfääri ülemises osas valitsenud tuuled, sel ajal, kui teie ümbrus on liikumatu ja rahulik, teile ootamatult end taevasilma ja maa vahele paigutab. Kõik kaotab korraga sära. Stseenile langeb kiirelt vari, kurb, tume ja üksluine loor. Isegi linnud on üllatunud ja nende laul katkeb. Pilv möödub, kõik saab oma sära tagasi ja linnud hakkavad uuesti sädistama.

Päeva hetk, aasta-aeg, kliima, koht, taeva olek, valguse asukoht muudavad üldise tooni kas tugevaks või nõrgaks, kurvaks või teravaks. See, kes kustutab valguse, tekitab vajaduse anda keha õhule endale ja õpetada minu silma mõõtma tühjust seal vahel asuvate ja järk-järgult nõrgenevate objektide abil. Missugune kunstnik oskaks mööda vaadata suurest mõjutajast ja saavutada tema abita võimsa efekti!

Mõistke hukka need kohmakad *repoussoir*'id¹¹, mis on nii oskusetult, nii rumalalt paigutatud, et on võimatu mitte aimata, mis kavatsustega need tehtud on. Öeldakse, et arhitektuuris peaksid põhikonstruktsioonid toimima ornamentidena, maalikunstis peaksid põhiobjektid toimima *repoussoir*'idena. Figuurid peavad kompositsioonis üksteisega seostuma, ettepoole tulema, tahapoole jääma ilma võltside vahendajateta, mida ma nimetan tüübliteks või augutäiteks. Téniers'l oli teine tehnika.

Mu sõber, ka varjudel on oma värvid. Silmitsage hoolikalt valge keha varju piire ja varju sisemust ennast ning te eristate seal lõputul hulgal musti ja valgeid üksteise vahele lükitud täppe. Punase keha vari võtab punaka tooni, tundub, et kui valgus puudutab erepunast keha, eraldab ta sellest osakesed ja tõmbab endaga kaasa. Liha, vere ja nahaga kaetud keha tekitab kergelt kollaka varjundi. Sinise keha vari võtab sinaka tooni; ning varjud ja kehad peegelduvad üksteisel. Varjude ja kehade lõputud peegeldused loovad harmoonia teie kirjutuslaual, kus töö ja geniaalsus on vihiku raamatu kõrvale, raamatu sarve kõrvale ja sarve viiekümne erineva kasutuse, vormi ja värviga eseme keskele pillutanud. Kes vaatleb? Kes teab? Kes viib ellu? Kes sulatab kõik need efektid ühte? Kes teab vajalikku tulemust? Reegel on ometi lihtne, ning esimene kangavärvija, kelle juurde te oma nüansseeritud kanganaidise viite, viskab tüki valget riidet oma katlasse ja oskab selle sealt välja võtta sellisena, nagu te soovisite. Ent maalikunstnik saab seda reeglit ise oma paletil värve segades jälgida. Ei ole eraldi reeglit värvide jaoks, eraldi reeglit valguse jaoks ega eraldi reeglit varjude jaoks – reegel on alati sama.

Õnnetus kunstnikele, kui mõni möödakäija juhtub need põhimõtted galeriidesse viima! Õnnistatud olgu aeg, mil need populaarseks muutuvad! Rahva üldine valgustatus, takistab valitsejat, ministrit ja kunstnikku lollusi tegemast. *O sacra reverentia plebis!*¹² Nende hulgas pole ühtki, kel poleks kiusatust hüüatada: „Pööbel, kui palju vaeva ma näen, et sinu heakskiitu teenida!“

¹¹ Repoussoir (pr k < *repousser* tagasi lükkama v tõrjuma), eenduv, tumedates toonides ja enamasti vertikaalne detail maali esiplaanil, mis suurendab sügavuse illusiooni. Tegelik pildisündmustik nõlükatakse tahapoole. (Kunstileksikon) (tõlkija märkus)

¹² Oh, rahva püha lugupidamine! Ld k (tõlkija märkus)

Ei leidu ühtegi kunstnikku, kes teile ei ütleks, et ta teab seda kõike minust paremini. Vastake talle minu poolt, et kõik tema figuurid kisendavad, et ta valetab.

On objekte, millele vari väärtust lisab, ja teisi, mis muutuvad teravamaks valguse käes. Brüneti juuksed muutuvad kauniks pool-varjus, blondi omad valguse käes.

Tausta maalimine on tõeline kunst, eriti portreede puhul. Üldine reegel on, et taustal ei tohi olla ühtki tooni, mis võrreldes mõne peateema tooniga oleks liialt tugev, et peateema lämmatada või pilku püüda.

Eelmise peatüki järg

Heleduse ja tumeduse uurimine

Varjus asuv figuur on liiga palju või liiga vähe varjutatud, kui võrreldes seda rohkem valgustatud figuuridega ja asetades see mõttes nende kohale, ei tekita see figuur meis tugevat ja kindlat eeltundmust, et ta saab olema samavõrra valgustatud kui teised figuurid. Näiteks kaks keldrist välja tulevat inimest, kellest esimese käes on valgus ja kellele teine järgneb. Kui viimasele langeb talle määratud hulgal valgust või varju, siis liigutades ta esimesega samale astmele, te tunnete, kuidas ta järk-järgult valgustub, nii et kui figuur sellele astmele jõuab, on mõlemad samavõrra valgustatud.

Tehniline vahend kindlustamiseks, et figuuride varjud maalil on sellised nagu nad oleksid looduses, on maali plaani visandamine horisontaalsele pinnale. Sinna tuleb asetada objekte kas üksteisest sama kaugele kui maalil või suhtelistele kaugustele ja võrrelda plaani objektide valgust maali objektide omaga. Need peavad olema mõlemal pool kas samad või samasuguses vahekorras.

Kunstniku maalitav stseen võib olla nii suur, kui ta seda soovib, seevastu ei ole tal lubatud objekte kõikjale paigutada: on naeruväärne paigutada objekte tagaaladele, kus nende vormid ei ole enam eristatavad, sest lõuendile ei kanta objekti muu eesmärgiga kui, et seda märgataks ja eristataks kui sellist. Seega kui kaugus on nii suur, et eristavaid tunnuseid ei ole enam näha ja hunti peetaks näiteks koeraks või koera hundiks, ei ole vaja teda enam sinna paigutada. See on üks juhtum, mil ei ole enam vaja looduse järgi maalida.

Heal maalil ei pea sugugi kujutama kõiki võimalusi nagu ka heas kirjanduses mitte, sest väga suur on sündmuste hulk, mille võimalikkust me eitada ei saa, ent millede kombinatsioon on seesugune, et tõenäoliselt ei ole need kunagi juhtunud ja võib-olla ei juhtugi kunagi. Kasutada tohib tõenäoliseid võimalusi: need on võimalused, mille puhul võib rahulikult kihla vedada, et nad on võimalikkuse tasemelt tõusnud olemasolu tasemele kindlas ajahetkes, mida piiritleb tegevuse kestus. Näide: võib juhtuda, et naist tabavad keset maakolgast sünnitusvalud; on võimalik, et ta leiab sealt sõime; on võimalik, et see sõim toetub iidse monumendi varemetele; ent selle iidse monumendi võimalik kohtamine suhtub selle tegelikku kohtamisse, nagu kogu ruum, kus võib leiduda sõimi, suhtub ruumi ossa, mida täidavad iidsed monumendid. Ehk see seos on lõputult väike, seega ei tasu sellele üldse mõelda, selline kokkusattumus on jabur, välja arvatud juhul kui seda nagu ka tegevuse tingimusi ei kirjuta ette ajalugu. Sama ei kehti karjaste, koerte, külade, karjade, rändajate, puude, ojade, mägede ja kõigi muude objektide kohta, mis maal leiduvad ning mis selle omased on. Miks võime neid kõne all oleval maalil kujutada? Sest nende esinemine looduse stseenis, mida tahetakse jäljendada, on tõenäolisem, kui nende seal mitteesinemine. Iidse monumendi lähedus või selle kohtamine on sama naeruväärne kui keisri möödumine tegevushetkel. Tema möödumine on võimalik, kuid selle tõenäosus on liialt väike, et seda kasutada, tavalise ränduri möödumine on samuti võimalik ning see on nii laialt levinud võimalus, et selle kasutamine ei ole muud kui loomulik. Keisri möödumist või sõdurite kohalolu peab põhjendama ajalugu.

On kaht tüüpi maale. Üks võimaldab, seistes maalile nii lähedal kui võimalik, ilma et silma eristusvõime kaoks, näha objektide kõiki üksikasju, mida silm sellelt kauguselt märkab, ning need üksikasjad on sama selged kui põhivormid, nii et sel määral, mil vaataja maalist kaugemale läheb, need detailid kaovad, kuni ta jõuab lõpuks kaugusesse, kus kõik kaob, nii et sellelt kauguselt, kus kõik on segamini, uuesti lähenedes, hakkavad vormid tasapisi kuju võtma ja üksikasjad järk-järgult täpsustuma, kuni silm, jõudes oma esialgsele ja vähimale kaugusele, eraldab maali objektide juures kõige väiksemaid ja täpsemaid nüansse. Selline on kaunis maal, tõeline looduse imitatsioon. Ma olen selle maali suhtes see, kes ma olen looduse suhtes, mille kunstnik on eeskujuks võtnud: ma näen seda paremini sellele lähenedes ja halvemini sellest

kaugenedes. Ent on teist tüüpi maale, mis ei ole vähem loodusega seotud, kuid jäljendavad seda täiuslikult vaid teatud kauguselt, seega võib öelda, et need on imitatsioonid vaid ühes punktis. Sellisel maalil on kunstnik elavalt ja tugevalt kujutanud vaid neid detaile, mis on objektide juures märgatavad tema valitud vaatepunktist, sellest punktist kaugemal olles ei näe me enam midagi ja lähemalt paistab asi veel hullem. Tema maal ei ole üldse mitte maal: alates lõuendist kuni tema vaatepunktini, ei tea me, mis asi see on. Seda maalitüüpi ei tasu ometi hukka mõista, nii maalib ka Rembrandt. Ainuüksi tema nimi teeb sellele tüübile piisavalt au.

Siit nähtub ka, et reeglilt kõik, mõningate eranditega, lõpetada tuleb rangelt järgida esimese maalitüübi puhul, millest ma eelmises lõigus rääkisin, aga teise tüübi puhul ei ole selle järgimine nii vajalik. Kunstnik vaatab sel juhul mööda kõigest sellest, mida ei ole objektide juures võimalik märgata oma vaatepunktiks valitud punkti kõige lähemast naabrusest.

Näide ühest Rembrandti suurepärasest ideest: Rembrandt on maalinud Laatsaruse ülestõusmist, tema Kristus on kurblik: ta põlvitab hua äärel, palvetab ja me näeme kaht kätt hua põhjast tõusmas.¹³

Üks teistsugune näide: ei ole midagi naeruväärsemat mehest, keda on kujutud rätsepa juurest väljudes uutes riides, olgu see rätsep kasvõi oma aja osavaim mees. Mida paremini riie liikmetele liibub, seda enam sarnaneb figuur puust nikerdatud mehikesega. Lisaks sellele, et kunstnik kaotab vanade riiete voltidest ja kortsudest sündiva vormide ja valguste mitmekesisuse, kerkib meis märkamatu pinnale veel üks vastuolu: nimelt on riietuse uus vaid mõne päeva jooksul, samas kui see on vana väga pikka aega ning asju tuleb kujutada seisundis, milles nad pikemat aega on. Pealegi leidub vana riideeseme juures lõputult pisikesi huvitavaid korrapäratusi: tolmu, puuduvaid nööpe ja kõike

¹³ Meile on teada kaks Rembrandti Laatsaruse ülestõusmist: Chicago oma (Angel Norris Collection) ja R. Langton Douglas' oma Londonis. Mõlemal maalil paikneb Kristus vasakul keskel, ta on hua kivikaanel püsti, parem käsi tõstetud; kogu Laatsaruse büst on nähtav. Kaks samateemalist Rembrandtile omistatud gravüüri annavad Kristusele ja Laatsarusele samasuguse hoiaku. Diderot kirjeldab meile siin hoopis teist maali, millele ta viitab ka „1763. aasta Salongis“ seoses Deshayes'ga ja „1759. aasta Salongis“ seoses de Vieniga: „Kas teile meenub Rembrandti „Laatsaruse ülestõus“, need laiali valgunud jüngrid, see palvetav Kristus, see surilinasse mähitud pea, millest on näha ainult tipp ja need kaks hirmuäratavat käsivart, mis huaast tõusevad?“ (kirjastaja märkus)

kulumisele viitavat. Kõik need edasiantud korrapäratud tekitavad ideid ja aitavad erinevad osad tervikus ühendada: on vaja puudritolmu, et parukas riietusega siduda.

Ühe noormehe perekond uuris temalt, kuidas ta sooviks, et tema isa maalitaks. Tegemist oli rauasepaga: „Pange ta oma tööriietusse, vastas poeg, sepatöö müts pähe, põll ette, et ma näeksin teda oma tööpingi taga oda või mõnd muud pooleliolevat tööd karastamas või lihvimas ning ärge mingil juhul talle öelda unustage, et ta prillid ette paneks.“ Seda projekti ei võetud üldse arvesse ja noormehele saadeti tore täispikkuses portree isast toreda paruka ja toredate riietega, toredad sukad jalas ja tore tubakakarp käes; noormees, kellele hea maitse ja tõearmastus omased olid, ütles oma perekonnale neid tänades: „Ei teie ega kunstniku töö pole midagi väärt, ma palusin teilt oma isa argipäeval ja teie saatsite mulle isa pühapäeval...“¹⁴ Samamoodi tegi La Tour, kes mujal on nii tõeline, nii suurepärane, Rousseau' portreest lihtsalt ühe ilusa asjakese meistritoese asemel, mis sellest teha oleks võinud. Ma otsin sealt kirjanduse tsensorit, meie aja Catot või Brutust, ma lootsin näha hooletult riietatud Epiktetost, turritava parukaga, kes hirmutab oma tõsise ilmega kirjanikke, suurkujusid ja seltskonnategelasi; ning ma näen seal kõigest „Külanõia“ autorit, kes on kenasti riides, kammitud, puuderdatud ja kes naeruväärsel kombel istub õlgpõhjaga toolil, ning tuleb tunnistada, et Marmonteli värsid ütlevad väga täpselt, kes on Rousseau, mida me peaks leidma ja mida me asjatult La Touri maalilt otsime. Salongis eksponeeriti maali „Sokratese surm“¹⁵, mis on nii naeruväärne, kui üks seda laadi kompositsioon olla saab. Kuninglikul voodil kujutakse suremas Kreeka kõige tagasihoidlikumat ja vaesemat filosoofi. Kunstnik ei ole taibanud, kuivõrd pateetilise ja üleva representatsiooni oleks saanud kujutades voorust ja süütust tegemas oma viimast hingetõmmet kongi sügavuses, viletsal õlgedest voodil.

¹⁴ Selge vihje Diderot' isale, Langres'i noaseppale. Ent täispikkuses parukaga portreed ei ole üles leitud. 14. augusti 1759. aasta kirjas Grimmile, ütles Diderot, kes oli jälle Langres'is, oma sõbrale: „Kujutate ette, ma olen kogu aeg lauas istunud oma isa portree vastas, mis on halvasti maalitud, aga mis on tehtud kõigest mõne aasta eest ja mis on üsna sarnane“. Tädi surses, võttis Angélique selle endale. Kas tegemist võib olla sama portreega? (kirjastaja märkus)

¹⁵ Tegemist ei saa olla Charles Challes'i (1718-1778) „Sokratese surmaga“, mida eksponeeriti 1761. aasta Salongis, ja mis abee Galianile väga meeldis. Diderot oli sellest vaimustuses. Käsikirjad, milles väidetakse, et „Sokratese surma“ eksponeeriti 1765. aasta Salongis, on ekslikud. Jean Sezneci sõnul pidas Diderot silmas Sané' „Sokratese surma“, konkursiväliselt tööd auhinnaile Prix de Rome. (kirjastaja märkus)

Neljas peatükk

Sellest, mida kõik väljenduslikkuse kohta teavad, ja millestki, mida igäüks ei tea

Sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.¹⁶

Väljendus on üldises plaanis pilt tundest. Näitleja, kes ei ole maalikunstis kodus, on vilets näitleja, kunstnik, kes ei tunne füsiognoomikat, on vilets kunstnik.

Igas maailma nurgas igal riigil, ühes riigis igal provintsil, ühes provintsis igal linnal, ühes linnas igal perel, ühes peres igal liikmel, ühes isikus igal hetkel on oma füsiognoomia, oma väljendus.

Inimene vihastab, on tähelepanelik, uudishimulik, ta armastab, vihkab, mõistab hukka, põlgab, imeteleb ning iga tema hinge liikumine maalitakse tema näole selgete, ühemõtteliste joontega, mida me kunagi valesti ei tõlgenda.

Tema näole! Mis ma räägin? Tema suule, põskedele, tema silmisse ja igale ta näoosale. Silmad süttivad, kustuvad, tuhmuvad, lähevad rändama, peatuvad millelgi ning kunstniku suur kujutlusvõime on hiiglaslik kogu kõigist neist väljendustest. Igal ühel meist on väike varu ilmeid ning see on aluseks hinnangutele, mida me ilule ja inetusele anname. Pange seda hästi tähele, mu sõber, usutlege end mõne mehe või naise koha pealt ja te mõistate, et alati võlub teid pilt mõnest heast omadusest või tõukab eemale rohkem või vähem rõhutatud jälg halvast omadusest.

Kujutlege enda ees Antinoust. Tema näojooned on ilusad ja korrapärased. Tema laiad ja ümarad põsed näitavad tervist. Meile meeldib tervis, see on õnne nurgakivi. Ta on rahulik, meile meeldib puhkus. Tema ilme on mõtlik ja arukas, meile meeldib järelemõtlemine ja arukus. Ma jätan ülejäänud keha sinnapaika ning käsitlen ainult pead.

Jätke kõik selle kauni näo jooned sellisteks, nagu nad on, tõstke ainult ühte suu nurka, ilme muutub irooniliseks ja nägu meeldib teile vähem. Viige suu tagasi selle algasendisse ja tõstke kulmud üles, iseloom muutub upsakaks, ning ta meeldib teile vähem. Tõstke mõlemad suu nurgad samaaegselt üles ja tehke tema silmad pärani lahti, te saate küünilise näoilme ning isana kardaksite oma tütre pärast. Laske suunurkadel tagasi alla vajuda ja langetage lagusid nii, et nad kataksid poole iirisest ja jagaksid

¹⁶ Vergilius „Aeneis“, I laul, 462 : “On kannatustel pisarad ja inimsaatused liigutavad südant” (tõlkija märkus)

pupilli kaheks, ja te olete temast teinud ebaausa, redutava, valeliku mehe, keda te väldiksite.

Igal eal on oma maitse. Veripunased, selgepiirilised huuled, poolavatud ja naeratav suu, ilusad valged hambad, vaba käitumine, kindel pilk, katmata rind, ilusad suured põsed ja püsnina panid mind kaheksateistaastaselt perutama. Nüüd, mil pahe mulle enam hea ei ole ja mil mina ei ole enam pahe jaoks piisavalt hea, on see kombekas ja tagasihoidlik, õpitud käitumise, häbeliku pilguga vaikselt oma ema kõrval kõndiv noor neiu, kes mind seisatama paneb ja võlub.

Kellel on hea maitse? Minul kaheksateistaastaselt? Või viiekümneselt? See küsimus on varsti otsustatud. Kui mult oleks kaheksateistaastaselt küsitud: „Mu laps, kumb on ilusam, kas pahe või vooruse kujutis? – Hea küsimus, oleksin vastanud, loomulikult esimene.“

Üldiselt ja abstraktselt väljendudes: inimeselt tõe kättesaamiseks tuleb kirele pidevalt uus suund anda. Kaheksateistaastaselt ei jooksnud ma mitte ilu, vaid naudingu füsiognoomia järele.

Väljendus on nõrk või vale, kui ta jätab meid tunde suhtes ebakindlaks.

Kui inimese tavapärane näoilme vastab ideele, mis teil on mõnest voorusest, võlub ta teid ja kui tema tavapärane näoilme vastab ideele, mis teil on mõnest pahest, mõjub ta teile eemaletõukavalt, milline ka ei oleks tema tegelik iseloom.

Mõnikord loome me oma füsiognoomia ise. Nägu, mis on harjunud võtma valitseva kire ilmet, jääbki selliseks. Mõnikord saame selle ka looduselt ja seda tuleb hoida sellisena, nagu me ta saanud oleme. Võib-olla on loodusele meeldinud teha meid heaks ja anda meile kurjuse nägu või teha meid kurjaks ja anda meile headuse nägu.

Ma nägin Saint-Marceau' eeslinnas, kus ma pikalt elasin, võluva näoga lapsi. Kaheteist-kolmeteist aasta vanuses muutusid need õrnust täis silmad kindlateks ja innukateks, väike meeldiv suu moonduks veidralt, nii ümar kael paisus lihastest, suured ja ühtlased põsed muutusid vinniliseks. Nad olid võtnud turuhallide ilme. Üksteise ärritamise, solvamise, kaklemise, karjumise, veerandsuu pärast kisklemise tulemusel omandas nende nägu kogu eluks omakasupüüdliku huvi, jultumuse ja viha ilme.

Te tunnete ära, kui inimese hing või loodus on pannud tema näole headuse, õigluse ja vabaduse väljenduse, sest kannate endas pilti nendest voorustest ning te

võõrustaksite inimest, kelle näost seda näha on. Selline nägu on soovituskiri, mis on kirjutatud kõigile inimestele mõistetavas keeles.

Igal elu seisusel on oma iseloom ja väljendus.

Metslasel on kindlad, elavad ja rõhutatud näojooned, turrised juuksed, puhmas habe, väga heade proportsioonidega liikmed – milline tegevus võiks olla selle põhjustanud? Ta on jahti pidanud, jooksnud, võidelnud metsiku loomaga, ta on end treeninud. Ja ta on end elus hoidnud, teinud järglase – sooritanud need kaks ainsat loomulikku tegevust. Tema juures ei ole ei häbituse ega häbi märke. Uhkus seguneb metsikusega. Ta vaatab otse, pea on püsti ja pilk kindel. Ta on oma metsa isand. Mida enam ma teda silmitsen, seda enam meenub mulle tema kodupaiga üksildus ja siirus. Kui ta räägib, on tema žestid valitsejalikud, tema jutt energiline ja lühike. Ta on vaba seadustest ja eelarvamustest. Tema hing on kergesti ärrituv. Ta on igaveses sõjaseisundis. Ta on nõrke ja osav, samas on ta tugev.

Tema kaaslase pilk ja hoiak ei ole sugugi tsiviliseeritud naise omad. Ta on alasti ise seda märkamata. Ta on järgnenud oma kaasale lagendikule, mägedesse, metsa sügavustesse ja ta on teinud samu harjutusi, ta on tema last oma süles kandnud. Ükski riideese ei ole tema rindu toetanud. Tema pikad juuksed on sassis. Tema kehaproportsioonid on head. Tema kaasa hääli oli kõu, tema hääli on tugev. Tema pilk on liikuvam, ta kohkub kergemini. Ta on osav.

Ühiskonnas on igal kodanike rühmal oma iseloom ja väljendus: käsitöölisel, aadlikul, kodanlasel, kirjamehel, vaimulikul, ametnikul, sõduril.

Käsitööliste hulgas on levinud äridest ja töökodadest pärit kehalised harjumused ja füsiognoomia.

Igal ühiskonnal on oma valitsemissüsteem ja igal valitsusel on domineeriv iseloomujoon – tõeline või oletatav – mis on selle hing, tugi ja motiiv.

Vabariik on võrdsuse riik. Igaüks on justkui väike monarh. Vabariigi ilme on ülev, karm ja uhke.

Monarhial, kus kästakse ja allutakse, on sõbralikkuse, armulikkuse, õrnuse, au, galantsuse iseloom ja väljendus.

Despootia ilu on orja ilu. Näidake mulle õrnu, allutatud, argasid, ettevaatlikke, anuvaid ja tagasihoidlikke nägusid. Ori kõnnib ettekallutatud peaga, tundub nagu sirutaks ta seda kogu aeg mõõga poole, mis on valmis sellele hoopi andma.

Mis on sümpaatia? Ma pean silmas seda elavat, äkilist, läbikaalumatut impulssi, mis tõmbab kaht olendit üksteise poole ja köidab nad ühte esimesest pilgust, esimese hooga, esimesel kohtumisel, sest sümpaatia, isegi selles tähenduses, ei ole mingi kimäär. See on mõne vooruse hetkeline ja vastastikune tõmme. Ilust sünnib imetus, imetlusest austus, iha omada ja armastus.

Nii palju iseloomudest ja nende erinevast füsiognoomiast, ent see ei ole kõik: selle teadmisega tuleb ühendada sügav elu stseenide tundmine. Ma selgitan. Tuleb õppida tundma inimese õnne ja õnnetust kõigi selle nägudega, tundlikku ja elutut loomust kriisis: lahingutes, näljahädades, katku ajal, üleujutustes, äikestes, tormides. Tuleb lehitseda ajalooramatuid, täita end luuletajate loominguga, peatuda nende loodud piltidel. Kui luuletaja ütleb: *vera incessu patuit dea*¹⁷, tuleb endast otsida seda figuuri. Kui ta ütleb: *summa placidum caput extulit unda*¹⁸, modelleerida see pea, tunnetada, mida sellest võtta ja mida jätta, tunda õrnu ja tugevaid kirgi ning kujutada neid grimassita. Laokoon kannatab, kuid ta ei tee grimasse, vaatamata sellele tõuseb piinav valu temas jalataldadest pealaeni. See puudutab sügavalt ilma hirmu tekitamata. Tehke nii, et ma ei suudaks oma pilku peatada ega seda teie lõuendilt tõsta.

Ärge mingil juhul ajage segamini nägudetegemist, grimasse, väikesi ülespoole tõstetud suunurki, väikest kokkusurutud suud ja sadat muud lapsikut liialdust graatsiaga, veel vähem väljenduslikkusega.

Kõigepealt olgu teie maalitud nägu ilus. Kannatusi on ilusal näol lihtsam kujutada. Kui kannatused on äärmuslikud, muutuvad nad sellest ainult veel kohutavamaks. Antiigi erinnused on ilusad ning seetõttu veelgi hirmuäratavamad. Kõige suuremat ebamugavust tunneme siis, kui miski meid samaaegselt enda poole tõmbab ja

¹⁷ Vergilius „Aeneis“, I laul, 405: “kõnnakus ilmutas end jumalanna”. Tõlkinud Ants Oras. (tõlkija märkus)

¹⁸ Vergilius „Aeneis“, I laul, 127: “üle laine kõrgeima harja ta tõstatas pää, silm vaiksena uuriv”. Tõlkinud Ants Oras. (tõlkija märkus)

järsult eemale tõukab, just selliselt mõjub erinnus, kelle juures on säilinud suure ilu jooned.

Mehe pikenenud, ülevalt laiem, alt kitsam näoovaal on suursugususe tunnus.

Naise või lapse ümar näoovaal on nooruse tunnus, graatsia põhimõte.

Kõigest juuspeen kõrvalekalduv joon muudab kas ilusamaks või koledamaks.

Võtke siis teadmiseks, mis on graatsia ehk see range ja täpne liikmete ning tegevuse loomu kooskõla.

Eelkõige ärge pidage graatsiaks näitleja või tantsuõpetaja graatsiat. Tegevuse graatsilisus ja Marceli oma on täielikud vastandid. Kui Marcel kohtaks sellises poosis meest nagu Antinous, võtaks ta tal ühe käega lõuast ja paneks teise käe talle õlale öeldes: „No, loikam, kes siis niimoodi seisab?“ Seejärel lisaks ta, oma põlvedega tema põlvi tagasi lükates ja teda kaenla alt üles tõstes: „Võiks arvata, et te olete vahast ja sulate kohe ära. No, va volask, ajage põlved sirgu, sirutage end välja ja nina kergelt ülespoole.“ Ning kui ta on Antinousest teinud kõige maitsetuma tühise isanda, naerataks Marcel talle ja plaksutaks heameelest oma töö üle käsi¹⁹.

Kui te ei taju enam erinevust end seltskonnas tutvustava inimese ja huvist ajendatult tegutseva inimese vahel või üksi oleva inimese ja inimese, keda jälgitakse, vahel, visake oma pintsliid tulle. Te allutate end akadeemia nõuetele, te tõstate püsti, ajate sirgu kõik oma figuurid.

Kas tahate seda erinevust tundma õppida, mu sõber? Te olete üksi kodus. Te ootate mu kirju, mis kuidagi saabuda ei taha. Te mõtlete, et teil on veel tööleminekuni aega. Seal te siis olete, oma õlgtoolile vajunud, käsivarred põlvedel, öömüts silmini peas või juuksed sassis ja kammiga halvasti üles seatud, teie hommikumantli hõlmad on pooleldi avatud ja kukuvad pikkade viltidena ühele ja teisele poole: te olete väga maaliline ja kaunis. Teile teatatakse härra markii de Castries'²⁰ tulekust ja kohe on

¹⁹ Kogu stseen on inspireeritud William Hogarthi teosest “The analysis of Beauty”, Diderot’l on silme ees gravüür (leht 1 nr-d 6 ja 7), millel kujutatakse tantsuõpetajat, kes Antinouse hoiakut parandada püüab. (kirjastaja märkus)

²⁰ Charles de la Croix, Castries’ markii ja Prantsuse marssal, sündinud 1727. aastal, oli võidelnud 1748. aastal Rosbachis Maastrichti all, seejärel Mindenis ja Clostercampis (1759-1760). 1762. aastal sai ta Amöneburgi lossi vallutamise käigus raskelt haavata. Ta oli üks Grimmi mõjuvõimsamaid kaitsjaid, 1762. aastal ei kõhelnud Grimm temaga Westfalenis liituda. (kirjastaja märkus)

öömüts silmilt tõstetud, hommikumantli hõlmad kinni, mees sirge, kõik liikmed omal kohal, hoiak viimistletud ja marcelilik, nii teete end väga meeldivaks saabuva külalise jaoks ja väga ebameeldivaks kunstniku jaoks. Hetk tagasi olite kunstniku mees, enam te seda pole.

Kui vaadelda Raffaeli, Carraccide või mõne teise kunstniku mõningaid figure, mõningaid näojooni ja omadusi, võib küsida, kust nad need võtnud on. Heast kujutlusvõimest, autoritelt, pilvedest, tule virvendustest, varemetest, rahvalt, kellelt nad laenasid esimesed tunnused, mida luuletajad seejärel liialdasid.

Neil üksikutel meestel oli tundlikkust, originaalsust, iseloomu. Nad lugesid, luuletajad eelkõige. Luuletaja on hea kujutlusvõimega inimene, kes heldib ja ehmub ise enda loodud koletiste peale.

Ma ei suuda end tagasi hoida. On tingimata vajalik, mu sõber, et ma siinkohal teile selgitaksin luuletaja tegevuse ja reaktsiooni mõju kujurile või maalikunstnikule, kujuri mõju luuletajale ja nii ühe kui teise mõju looduse elus ja eluta olenditele. Ma teen end kahe tuhande aasta võrra nooremaks, et teile näidata, kuidas kunstnikud iidsetel aegadel üksteist vastastikku mõjutasid, kuidas nad mõjutasid loodust ennast ja andsid talle jumaliku pitseri. Homeros ütles, et Jupiter paneks Olümpose oma tumedate kulmude ühe liigutusega kõikuma. Seega oli teoloog rääkinud ja vaadake pead, mida templis eksponeeritud marmor alandlikule kummardajale vaatamiseks pakkus. Skulptori aju hakkas tööle ja ta ei võtnud pehmet savi ega stekat enne kätte, kui tal oli asjast ortodoksne pilt. Luuletaja oli ülistanud Thetise jalgu ja need jalad olid pühad, Venuse rõõmustavat kaela ja see kael oli püha, Apolloni võluvaid õlgu ja need õlad olid pühad, Ganymedese ümaraid kannikaid ja need kannikad olid pühad. Rahvas ootas, et ta leiaks altarite juurest jumalad ja jumalannad neile oma katekismusest tuntud iseloomulike võludega. Teoloog või luuletaja oli neile osutanud ja kujuril tuli jälgida, et ta need välja tooks. Nende paganlikest pühatekstidest tuttava tugeva rinnata Neptunuse või tugeva turjata Heraklese üle oleks naerdud ja ketserlik marmorblokk oleks ateljeesse jäänudki.

Mis sealt ikkagi tuli? Sest lõppude lõpuks ei tulnud luuletaja millegi uuega välja ega pannud midagi uskuma ning maalikunstnik ja skulptor ei olnud kujutanud muud kui looduselt laenatud omadusi. Lihtsalt kui rahvas templist väljudes neid omadusi kellegi juures märkas, puudutasid need teda kuidagi teistmoodi. Naine andis Thetisele oma jalad,

Venusele oma rinna, jumalanna andis need talle tagasi, aga pühitsetult, jumalikustatult. Mees andis Apollonile oma õlad, Neptunusele oma rinna, Marsile oma nõtkes piha, Jupiterile oma suurepärase pea, Ganymedesele oma kannikad, aga Apollon, Neptunus, Mars, Jupiter ja Ganymedes andsid need talle tagasi pühitsetult, jumalikustatult.

Kui mõni püsiv, mõnikord isegi juhuslik asjaolu on loonud rahva teadvuses seose teatud ideede vahel, ei saa neid enam lahutada, ja kui üks vabamõtleja Venuse altarilt juhtumisi oma armukse leidis, sest tegelikult oligi see tema, oli ta sellest samavõrra liigutatud kui uskuja, kes kummardab oma jumala õlgu sureliku juures. Nii ei suuda ma end takistada uskumast, et kui kokkutulnud rahvas lõbustas end alasti inimeste jälgimisega termides, gümnaasiumides, avalikel mängudel, segunesid imetluses, mida nad ilu suhtes väljendasid, nende endi teadmata sakraalne ja profaanne ning moodustasid ma-ei-tea-missuguse veidra vabameelsuse ja pühaduse segu. Üks meelas mees, kes oma armukest käte vahel hoidis, kutsus teda nii: mu kuninganna, mu valitsejanna, mu jumalanna – nendel sõnadel, mis meie suust magedalt kõlaksid, oli tema suus hoopis teine tähendus. Need sõnad olid tõde – mees oli tõepoolest taevas, jumalate hulgas, ta nautis tõepoolest enda ja kogu rahva jumaldamise objekti.

Miks oleks asjad pidanud rahva vaimus teistmoodi toimima kui luuletajate või teoloogide peas? Teosed, mis meil selle kohta on, ja kirjeldused, mis nad on meile oma kirgede objektidest jätnud, on tulvil võrdlusi, viiteid nende kultuse objektidele. See on graatsiate naeratus, see on Hebe noorus, need on Aurora sõrmed, see rind, see käsivars, see õlg, need reied, need silmad – on Venuse. „Mine Delfisse ja sa näed minu Bathylle’i. Võta see tüdruk modelliks ja vii oma maal Pafosesse.“ Neil oleks tulnud meile lihtsalt tihemini öelda, kus võis näha seda jumalat või jumalannat, kelle elavat originaali nad hellitasid, ent rahvale, kes nende luulet luges, ei olnud see teadmata.

Ilma pideva jumalakujude kohalolekuta, oleksid nende ülistuslaulud maitsetud ja kiretud olnud. Ma kutsun teid tunnistajateks, teid, mu sõber ja teid, peen ja delikaatne Suard, teid, kuum ja keevaline Arnaud, teid, originaalne, tark, sügav ja meeldiv Galiani.²¹ Öelge mulle, kas te ei arva, et sealt on pärit surelike ülistamine jumalatele

²¹ Abee François Arnaud (1721-1784) ja Jean-Baptiste Suard (1734-1817), mõlemad Diderot’ sõbrad, mängisid olulist rolli oma aja ajakirjanduses. Diderot on andnud artikleid väljaannetele *Journal étranger* (1760-62), *Gazette littéraire de l’Europe* (1764-66), *Variétés littéraires* (1768-69). Alates 1762. aastast

laenatud atribuutide abil ning kõik need epiteedid, mis on lahutamatult kangelaste ja jumalatega seotud? Need olid korraga nii usu artiklid, kui ka paganliku luule sümbolid, mida pühitsesid luule, maalikunst ja skulptuur. Kui me näeme neid epiteete ikka ja jälle esile kerkimas, kui need meid väsitavad ja meis igavust tekitavad, siis sellepärast et enam ei ole alles ühtki kuju, ühtki templit, ühtki eeskujut, millele me võiksime neid omistada. Vastupidiselt paganale, kes iga kord, kui ta neid epiteete mõne luuletaja juures kohtas, sisenenes kujutluses templisse, nägi uuesti maali, talle meenus kuju, mis need oli inspireerinud.

Oodake, mu sõber, ehk annab järgnev mõningast tõepärasust ideedele, mis siia maani on teie meelt lihtsalt meeldiva mõtiskluse, kavala mõttemänguna lahutanud. Kui meie religioon ei oleks kurb ja lame metafüüsika; kui meie maalikunstnikud ja kujurid oleksid võrreldavad antiigi maalikunstike ja kujuritega (ma pean silmas häid, sest tõenäoliselt oli neil halbu kunstnikke ja rohkem kui meil, kuna Itaalia on koht, kus tehakse kõige rohkem head ja halba muusikat); kui meie preestrid ei oleks rumalad vagatsejad; kui seda haletsusväärset kristlust ei oleks pandud maksma tapmise ja verevalamisega; kui meie paradiisi rõõmud ei piirduks ebaadekvaatse ilu visiooniga ma-ei-tea-millest, millest ei saada aru ja mida ei mõisteta; kui meie põrgul oleks pakkuda midagi muud peale tulekuristike, tülgestavate gooti demonite, ulgumise ja hambakiristamise; kui meie maalid võiksid olla muud kui jõledad stseenid: nülitu, poodu, röstitu, põlenu, võigas lihunikutöö; kui kõik meie pühakud ei oleks ninaotsani kinni nõõbitud; kui meie arusaamine häbelikkusest ja tagasihoidlikusest ei oleks hukka mõistnud käsivarte, reite, rindade, õlgade, kogu alastuse nägemist; kui lihasuretamise vaim ei oleks närtsitanud neid rindu, muutnud lodevaks neid reisi, kiskunud liha nendelt käsivartelt, rebestanud neid õlgu; kui meie kunstnikke ei aheldaks ja meie luuletajaid ei piiraks hirmsad sõnad pühadusetootusest ja rüvetamisest; kui neitsi Maarja oleks olnud naudingu ema; või siis jumalaema ilusad silmad, ilusad rinnad, ilusad kannikad oleksid Püha Vaimu tema peale meelitanud ja kui see oleks tema lugu jutustavas raamatus kirjas; kui peaingel Gabrieli kiidetaks seal tema õlgade eest; kui Magdaleenal oleks Kristusega mõni armuseiklus olnud; kui Kristus oleks Kaana pulmas kahe veini klaasi vahel veidi

juhtisid nad edukalt väljaannet *Gazette de France*. Mis puutub võluvasse abee Galianisse, siis tema resideeris Prantsusmaal alates 1759. aastast Napoli kuninga saatkonna sekretärina. (kirjastaja märkus)

ebatraditsiooniliselt lasknud silmadel käia üle lõbutüdraku rinna ja püha Johannese kannikate, suutmata otsustada, kas jääda truuks õrnadest karvakestest varjutatud lõuaga apostlile või mitte, siis te näeksite, missugused oleksid meie maalikunstnikud, meie luuletajad ja skulptorid; millisel toonil me räägiksime neist võludest, mis mängiksid nii olulist ja imelist rolli meie jumala- ja usundiloos; ja missuguse pilguga vaataksime ilu, millele me võlgneksime Päästja sünni, lihakssaamise ja meie lunastuse armulikkuse.

Ometi kasutame ikka veel jumalike võlude, jumaliku ilu väljendeid, mida harjumus koos antiikluuletajatega meie luulemälus säilitab, ent mis ilma paganuse jääkideta on külmad ja tähendusetud. Sada erineva figuuriga naist võivad saada samasuguse komplimendi, ent kreeklaste juures see nii ei olnud. Etteantud mudel eksisteeris kas marmorisse raiutult või lõuendil ning kui keegi tuli kirest pimestatult mõttele võrrelda mõnd tavalise figuuriga naist Gnide'i või Pafose Venusega, oli ta sama naeruväärne kui see meie hulgast, kes julgeks panna mingi kodanlasenaise püstnina Brionne'i krahvinna²² kõrvale: selle peale kehitataks õlgu ja talle naerdaks näkku.

Maalikunst ja skulptuur on meile siiski mõned traditsioonilised jooned, figuurid ette andnud. Kõik tunnevad ära Kistuse, püha Peetruse, neitsi Maarja ja suurema osa apostleid ja kas te ei arva et, kui tubli kristlane tunneb tänaval ära mõne nendest nägudest, valdab teda teatav austustunne? Mis oleks siis, kui need figuurid ei sattuks kunagi vaatevälja, äratamata õrnade, meeleliste, meeldivate mõtete tulva, mis segab asjasse meeled ja kired?

Tänu Raffaelile, Guidole, Barrocile, Tizianile ja veel mõnele itaalia kunstnikule näete, mis toimub hinges, kui mõne naise juures avaldub see ülevus, suursugusus, süütus ja lihtsus, mis nemad on oma neitsitele andnud; kas meid siis valdav tunne ei ole midagi romaneskset, milles on imetlust, õrnust ja austust; ja kas see austus ei jää püsima isegi siis, kui kindlalt teame, et see neitsi on ameti poolest määratud naudingukultusele, mida igal õhtul Palais-Royali ümbruses pühitsetakse? Tundub, nagu tehtaks teile ettepanek oma jumala emaga voodisse minna. Tuleb tunnistada, et need ilusad ja suured elutud

²² Julie-Constance de Rohan Montauban, sündinud 1727. aastal, abiellus 1751. aastal Charles-Louis de Lorraine'iga, Bironne'i krahviga, kes ta 1761. aastal leseks jättis. Le Moyne eksponeeris oma terrakotast büsti 1763. aasta Salongis ja marmorist büsti 1765. aasta Salongis. Rootsi kuningas Gustav III, kes oli modelli armunud, sai marmorbüsti 1781. aastal endale ja praegu asub see Stockholmi rahvusmuuseumis .(kirjastaja märkus)

figuurid ei tööta erilist naudingut ja et nad meeldivad enam maalina voodipeatsis kui elusa ja tervena teki all.

Kui palju peensusi on veel väljenduslikkuse kohta! Kas teadsite, et see otsustab mõnikord värvi? Kas üks värv ei iseloomusta teisest paremini mõnd seisundit või kirge? Kahvatu ja tuhm värv ei sobi luuletajatele, muusikutele, skulptoritele, maalikunstnikele – kõik nad on enamasti sapised; segage sellesse tuhmusesse mõni kollakas toon, kui soovite. Mustad juuksed lisavad valgele sära ja pilkudele elavust. Blondid juuksed sobivad paremini kokku rauguse, laiskuse, loiduse, peene ja läbipaistva naha, niiskete, õrnade ja siniste silmadega.

Need väikesed harmoonia saavutamist lihtsustavad lisandid tugevdavad imekombel väljenduslikkust. Kui te maaliksite mulle ühe hurtsiku ja puu selle sissekäigu ette, tahan ma, et see puu oleks vana, murdunud, lõhenenud, kuivanud, et selle puu ja õnnetu hurtsiku vahel, millele ta pidupäevadel varju heidab, valitseks õnnetuste, ebaõnne ja viletsuse ühtsus.

Maalikunstnikud kasutavad neid jämedaid analoogiaid, ent kui nad teaksid selle täpselt põhjust, läheksid nad peagi veel kaugemale. Ma pean silmas neid, kellel on Greuze'i instinkt, ning ülejäänud ei tekitaks ebakõlasid, mis ajavad naerma või vähemalt teevad kurvaks.

Ma selgitan teile ühe või kahe näite varal salajast ja peent juhtnööri, mida kunstnikud lisandite keerukal valikul järginud on. Peaaegu kõik varemete maalijad näitavad teile oma üksildaste varemete – paleede, linnade, obeliskide või teiste hävinenud hoonete ümber tugevat tuult puhumas, reisijat, kes kannab oma väikest pauna seljas, ja kes möödub; kaltsudesse mähitud naist, kes on lapse koorma all kõveras, ja kes möödub; ratsamehi, kes vestlevad nina mantli all, ja kes mööduvad. Mis põhjustab sellise lisandite valiku? Ideede sugulus. Kõik möödub: inimene ja inimese elukoht. Muutke varemed ära, kujutage linna varemete asemel mõnd suurt hauda, te näete ideede sugulust kunstniku peal samamoodi toimimas ja esimestele täpselt vastupidiseid lisandeid loomas. Sel juhul on väsinud reisiija oma kandami jalge ette maha asetanud ning tema ja tema koer istuvad ja puhkavad haua serval; peatunud ja istuv naine imetab oma last; mehed on hobuse seljast maha tulnud ja lasevad loomadel vabalt rohtu süüa, pikutades jätkavad nad oma jutuaajamist või lõbustavad end hauakirja lugemisega. Asi on

selles, et varemed on ohtlik koht ja hauad on omamoodi varjupaik: elu on teekond ja haud puhkus, inimene istub seal, kus teise inimese tuhk puhkab.

Oleks vastuoluline lasta reisijal hauast mööduda ja peatada ta varemete vahel. Kui haua ümbruses on mõned liikuvad olendid, on need kas linnud, kes pikeerivad kõrgel selle kohal või teised, kes kiirelt mööda lendavad, või taamal laulvad töölisel, kelle eest töö elulõppu varjab. Ma ei räägi siin ainult varemete maalijatest. Ajaloomaalijad, maastikumaalijad vaheldavad, vastandavad, varieerivad oma lisandeid nii nagu ideed nende mõistmises üksteisest erinevad, üksteisega ühtivad, üksteist tugevdavad, üksteisele vastanduvad.

Ma olen endalt mõnikord küsinud, miks avatud ja isoleeritud antiiktemplid on nii ilusad ja avaldavad nii suurt muljet. Aga sellepärast, et kõik neli templi külge olid ehitud, seejuures lihtsust rikkumata, et neile pääses ligi igast küljest – turvalisuse tunne. Isegi kuningad sulgevad oma paleed väravatega, nende kuninglikust loomusest ei piisa nende kaitsmiseks inimeste kurjuse eest. Sellepärast et templid asusid eraldatud kohtades ja ümbritseva metsa õud, millega liitus ebausumõtete pimedus, liigutas hinge erilisel moel. Sellepärast et jumalus ei räägi linnade käes, ta armastab vaikust ja üksindust. Sellepärast et inimeses käisid seal oma austust avaldamas tagasihoidlikumal ja vabamal viisil. Ei olnud kindlaks määratud päevi, mil seal koguneti, või kui neid oli, muutis trügimine ja kära templid neil päevadel vähem ülevateks, sest seal ei olnud enam vaikust ega üksindust.

Kui mul oleks tulnud rajada Louis' XV väljak²³ sinna, kus ta on, oleksin ma hoidunud metsa mahavõtmisest. Ma oleksin tahtnud, et sammastõue sammaste vahelt oleks näha metsa tume sügavus. Meie arhitektidel ei ole annet: nad ei tea, mis on lisandideed, mida tekitavad asukoht ja ümbritsevad objektid, nad on nagu meie näitekirjanikud, kes ei ole kunagi osanud lava asukohast mingisugust kasu lõigata.

Nüüd on käes hetk käsitleda kauni looduse valikut. Ent piisab teadmisest, et kõik kehad ja keha kõik aspektid ei ole ühtmoodi ilusad – niipalju vormist. Et kõik näod ei ole sobilikud väljendamaks tugevalt sama kirge: leidub võluvaid mossitajaid ja

²³ Louis' XV väljak, praegune Concorde'i väljak, mis on rajatud aastatel 1757-1765 arhitekt Gabrieli jooniste järgi, oli algselt mõeldud Bouchardoni ja Pigalle'i tehtud kuninga ratsamonumendi püstitamiseks. (kirjastaja märkus)

ebameeldivaid naerjaid – niipalju iseloomudest. Et kõik invidiidid ei näita ühtmoodi välja oma vanust ja elutingimusi, ning et eksimine on võimatu, kui luuakse tugevam seos valitud loomuse ja käsitletava teema vahel.

Ent see, mida ma siin mööda minnes visandan, saab ehk põhjalikumalt lahti seletatud kohe järgnevas peatükis kompositsiooni kohta. Kes teab, kuhu mõttevool mind kannab? Ausõna, mina küll mitte!

Viies peatükk

Peatükk kompositsioonist, kus ma loodetavasti sellest räägin

Meil on ainult teatud hulk tarkust. Me oleme võimelised tähelepanelikud olema ainult teatud aja jooksul. Kui me teeme mõne luuletuse, maali, komöödia, jutustuse, romaani, tragöödia, teose lihtrahvale, ei tohi eeskujuks võtta inimesi, kes on kirjutanud traktaate haridusest. Kahe tuhande lapse hulgas leidub vaevalt kaks, keda võiks nende põhimõtete järgi kasvatada. Kui nad oleksid järele mõelnud, oleksid nad taibanud, et imelaps ei ole avaliku institutsiooni tavamudel. Kompositsioon, mis on mõeldud näitamiseks igat sorti vaatajatest koosneva rahvahulga silmadele, on halb, kui ta ei ole mõistetav tervemõistuslikule inimesele.

Kompositsioon olgu lihtne ja selge. Seega mitte ühtegi jõude figuuri, mitte ühtegi ülearust lisandit. Teema olgu üks. Poussin on kujutanud sama maali esiplaanil Jupiteri, kes võrgutab Kallistot, ja tagaplaanil võrgutatud nümfi, keda talutab Juno²⁴. Sobimatu viga nii targale kunstnikule.

Kunstnikul on ainult üks hetk: ja nii nagu talle pole lubatud käsitleda kahte tegevust, ei ole tal ka lubatud kujutada kahte hetke. On vaid mõned olukorrad, kus juba möödunud hetke meenutamine või saabuvast hetkest teatamine, ei lähe tõe ega huviga vastuollu. Ootamatu katastroof tabab meest keset oma ülesannete täitmist: ta on katastroofi valduses ja ta on ikka veel ametis.

²⁴ Poussin'i maal „Jupiter ja Kallisto“, maalitud 1635. aasta paiku, kuulus Louis XIV ajal maalikunstnikule Le Brun. 1872. aastal leiame selle eest parun de Clary juurest, 1914. aastal Tourenelle'i krahvi juurest Pariisis, praegu on maal Cincinnati muuseumis. Ent 18. sajandil oli maal parun Holbachi valduses, see selgitab Diderot kirjelduse täpsust, kes oli rue Royale'i residentsiga tuttav. (kirjastaja märkus)

Laulja, kellele aaria *di bravura* sooritamine ebamugavust valmistab, viiul, mis kääksub ja piinleb, ängistab ja kurvastab mind. Ma nõuan lauljalt nii palju kergust ja vabadust, ma tahan, et orkestrandi sõrmed jookseksid keeltel nii lihtsalt, nii vabalt, et ma ei saaks ülesande raskusest arugi. Mulle on vaja puhast ja valutut naudingut ning ma keeran selja kunstnikule, kes pakub mulle dešifreerimiseks sümbolit või piltmõistatust.

Kui stseen on ühtne, selge, lihtne ja seotud, haaran ma silmaga kohe tervikut, ent sellest ei piisa. On vaja, et stseen oleks ka mitmekesine, ja seda ta on, kui kunstnik on hoolikas looduse vaatleja.

Üks mees loeb teisele midagi huvitavat ette. Ilma, et kumbki neist sellele mõtleks, sätib lugeja end endale kõige mugavamasse asendisse, kuulaja teeb sama. Kui ettelugeja on Robbé²⁵, on tal hullunud ilme: ta ei vaata oma paberit, tema silmad on tõstetud ja vilavad. Kui mina teda kuulan, olen ma tõsine. Mu parem käsi otsib üles lõua ja toetab vajuvat pead ning mu vask käsi otsib üles parema käe küünarnuki ning toetab pea ja käe raskust. Voltaire'i ettelugemist ma niimoodi ei kuulaks.

Lisage stseenile kolmas tegelane, ta allub kahe esimese reeglile, see on kolmest erihuvist kombineeritud süsteem. Tulgu neid sada, kakssada, tuhat – sama reegel jääb kehtima. Kahtlemata saabuks müra, liikumise, sagimise, hüüete, tõusu, mõõna, lainetuse hetk, see on hetk, mil igaüks mõtleb ainult endale ja laskeks kasvõi terve vabariigi endale ohvriks tuua. Ent peagi taibatakse oma pretensioonide naeruväärsust ja oma pingutuste kasutust. Vähehaaval otsustavad kõik osaliselt oma erahuvist loobuda ja moodustub mass.

Heitke pilk sellele massile sagimise hetkel: iga indiviidi energia avaldub kogu oma jõuga ja et ei leidu kedagi, kel oleks täpselt sama palju energiat, on see samamoodi kui puu lehestikuga: mitte ükski leht ei ole samasugust rohelist värvi, mitte ükski individ ei ole samas tegevuses ega asendis.

Seejärel silmitsege massi puhkehetkel, ajal, kui igaüks on oma erahuvist ohverdanud nii vähe kui võimalik, ja seda, kuidas samasugune tegevuste ja asendite

²⁵ Robbé de Beauveset (1714-1794) vabameelne ja satiiriline luuletaja, maitsetu, ent mitte andetu. Diderot on kujutanud teda oma teoses „Rameau vennapoeg“: „Meil on mõnikord sõber Robbé... Ma vihkan tema värssse, aga mulle meeldib tema deklameerimist kuulata: tal on hullunud ilme.“ (kirjastaja märkus)

mitmekesisus säilib ohverduste puhul. Sagimis- ja puhkehetke juures on ühine see, et mõlemal juhul näitab igäüks, kes ta on.

Et kunstnik peaks silmas seda energiate ja huvide reeglit ning ükskõik kui suur tema lõuend ka poleks, oleks kompositsioon kõikjal mitmekesine. Et ainus kontrast, mis hea maitsega vastuollu ei lähe – see, mis on tingitud energiate ja huvide mitmekesisusest – oleks olemas ja ühtki teist ei olegi vaja.

See õpitud, akadeemiline ja tehniline kontrast on vale. Enam ei ole tegemist loomuliku tegevusega, vaid etteplaneeritud, täpselt paika pandud tegevusega, mis lõuendil ette kantakse. Pilt ei ole enam tänav, väljak või tempel, vaid teater.

Lavapildi järgi ei ole veel mitte kunagi tehtud ega looda iialgi talutavat maalikunsti teost ning mulle tundub, et see on üks julmemaidsatire meie näitlejate, meie dekoratsioonide ja võib-olla isegi meie luuletajate pihta.

Veel üks asi, mis ei ole vähem šokeeriv, on tsiviliseeritud rahvaste tühised kombed. Viisakus – see nii meeldiv, nii õrn, nii hinnatud omadus maailmas, on jäljenduskunstide seisukohast igav. Naisel ei ole lubatud kniksu teha ja mehel kätt sirutada, mütsi peast võtta ja kraapsu teha mujal kui kaminasirmil²⁶. Ma tean väga hästi, et mulle tuuakse vastuväiteks Watteau' maalid, aga ma ei hooli sellest, ma jään endale kindlaks.

Võtke Watteault tema maastikud, värv, figuuride graatsia, riided ning vaadake ainult stseeni ja andke oma hinnang. Jäljenduskunstides on puudu millestki metsikust, toorest, rabavast ja suurest. Ma laseksin ühel pärslasel käe laubale tõsta ja kummardada; vaadake selle kummardava mehe iseloomu, tema austust, tema jumaldamist; vaadake tema riietuse ja liikumise suursugusust. Kes küll väärrib nii sügavat austust? On see tema jumal? Tema isa?

Lisage meie reveransside lamedusele, meie riiete oma: meie üleskeeratud varrukad, meie kintspüksid, meie kanditud ja plisseeritud kuuesabad, meie allpool põlvi asetsevad sukapaelad, meie armastusesõlme seotud lokid, meie terava ninaga kingad. Ma esitan väljakutse maalikunsti ja skulptuuri geeniusel panna see kohutav riietus enda

²⁶ Väike lihtsasti ümberpaigutatav mööbliese, mis pannakse tule soojuse tagamiseks kamina ette. Kaminasirmist saab 18. sajandil luksusese, mida kaunistavad rikkalikud graatsiliste motiividega piltvaibad, mis on tehtud Gillot', Watteau' või Boucher' kartoone järgi. (kirjastaja märkus)

kasuks tööle. Missugune kaunis marmor- või pronkskuju – prantslane oma altlaieneva nõõbitava kuue, oma mõõga ja kübaraga!

Ent tulgem tagasi organiseerituse, tegelastest moodustuva terviku juurde. Sellest tohib, tuleb natukene tehnikale ohvriks tuua. Kui palju? Pole aimugi. Aga ma ei taha, et seda tehtaks väljenduslikkuse, teose mõju arvelt. Puuduta mind, üllata mind, pane mind kannatama, värisema, nutma, judisema, vihastuma; sa taastad mu silmad pärast, kui suudad.

Iga tegevus vältab mitmeid hetki, aga ma olen seda juba öelnud ja ma kordan, et kunstnikul on ainult üks hetk, mille kestus on üks silmapilk. Kuid nii nagu mina leian näolt, millel valitses valuline ilme ja kuhu on ilmunud rõõm, hetkel valitseva kire, millesse on segatud mööduva kire jäänused, võib samamoodi jääda hetke, mille kunstnik on valinud, kas hoiakutesse, iseloomudesse või tegevustesse, jälgi juba möödunud hetkest.

Natukeneegi komponeeritud olendite süsteem ei muutu äkitselt ja see, kes tunneb loodust ja tajub tõelisust, teab seda, ent ta tunneb samuti, et need jagatud figuurid, ebakindlad tegelased panustavad üldisesse muljesse vaid poolikult, ning ta kaotab huvi osas selle, mis ta võidab mitmekesisuses. Mis mu tähelepanu köidab? See on mitmekesisuse võitlus. Ma ei saa ära öelda nii paljudele, kes mind kutsuvad. Mu silmad, mu käed, mu hing lähevad minu tahtest hoolimata sinna, kus ma näen kinnituvat nende silmi, nende käsi, nende hinge. Seega meeldiks mulle enam, kui see võimalik oleks, tegevuse hetke edasi lükata, et olla energiline ja vabastada end laiskadest. Jõudeolijaid ei taha ma näha, kui just nende tekitatud kontrast ei ole suurepärane, mis on harv juhus. Pealegi kui see kontrast on suurpärane, stseen muutub ja jõudeolekust saab põhiteema.

Ma ei talu allegooriliste ja tõeliste olendite segamist, kui tegemist pole apoteoosi või mõne teise täiesti fantastilise teemaga. Ma näen judisemas kõiki Rubensi imetlejaid, ent tühja sellest, arvestades et hea maitse ja tõde on minu poolel.

Allegooriliste ja tõeliste olendite segamine muudab ajaloo muinasjutu sarnaseks, ja ausalt öeldes, lõhub see puudus minu jaoks enamuse Rubensi kompositsioonidest. Ma ei mõista neid. Mida teevad see linnupesa hoidev figuur, Mercurius, vikerkaar, sodiaak,

ambur magamistoas äsja sünnitanud naise voodi ümber²⁷? Iga tegelase juurde tuleks lisada selgitus, mis ütleb, mida ta tahab, nagu on tehtud meie losside vanadel gobeläänidel.

Ma olen teile juba öelnud oma arvamuse Pigalle'i tehtud Reimsi monumendi kohta ja mu teema toob mind selle juurde tagasi. Mida tähendab see naine, kes pakkide otsas lebava koormakandja kõrval lõvi lakast talutab? Naine ja lõvi lähevad magava koormakandja juurest minema; ja ma olen kindel, et mõni laps hüüataks: „Emme, see naine laseb loomal selle vaese magava mehe ära süüa.“ Ma ei tea, kas see on tema kavatsus, aga see juhtuks, kui mees ei ärkaks ja naine astuks veel ühe sammu. Pigalle, kulla sõber, võta haamer ja lõhu see veidrate olendite kooslus. Kui sa tahad teha kaitsvat kuningat, olgu ta põllunduse, kaubanduse ja rahva kaitsja. Sinu pakkidel magav koormakandja kujutab hästi kaubandust. Paiguta oma pjedestaali teisele poole külili härg ja tubli põllumees tema sarvede vahele puhkama ja sa saad põllunduse. Paiguta nende mõlema vahele tubli tugev maanaine, kes last imetab, ja ma tunneksin ära rahva. Kas väsinud härg pole mitte kaunis? Kas alasti talupoeg, kes puhkab, pole mitte kaunis? Kas vormikas ja suurte rindadega maanaine pole mitte kaunis? Kas see kompositsioon ei pakuks sinu skulptuurile igat sorti loomusi? Kas see ei puudutaks, ei huvitaks mind rohkem kui sinu sümboolsed figuurid? Nii oleksid sa mulle näidanud valitsejat, kes kaitseb ühiskonnas kõige alamaid, nagu see peabki olema, sest just nemad moodustavad karja ja rahva.²⁸

Oma teema tuleks põhjalikult läbi mõelda. Lõuend tuleb figuuridega väga hästi sisustada! On vaja, et figuurid sinna ise asetuksid nagu looduses. On vaja, et nad kõik töötaksid ühe ühise efekti nimel tugevalt, lihtsalt ja selgelt; vastasel juhul küsin ma nagu Fontenelle sonaadilt: „Figuur, mida sa minust tahad?“

²⁷ Vihje Rubensi kompositsioonile „Louis' XIII sünd“, mis oli tehtud Luxembourggi galerii jaoks (*Histoire de la reine Marie de Médicis*, 1621-1625). Tsükkel on nüüd Louvre'is. (kirjastaja märkus)

²⁸ Reimsi monument, mille Pigalle valas 1760. aastal ja mis sai valmis 1764. aastal, kujutab Louis XV domineerimas kahe allegoorilise figuuri: kodaniku ja lakast lõvi taltsutava Prantsusmaa üle. (kirjastaja märkus)

Maalikunsti ja luule juures on ühine see, ja tundub, et sellest ei ole veel aru saadud, et mõlemad peavad olema *bene moratae*²⁹; neil peavad kombed olema. Boucher ei tea seda, ta on kogu aeg paheline ja tema tööd ei tõmba kunagi. Greuze on alati aus ja rahvas trügib tema maalide ümber. Ma julgeksin Boucher'le öelda: „Kui sa ei maali kunagi kellelegi teisele kui kaheksateistaastasele nolgile, siis oled õigel teel, mu sõber, jätka tagumike, rindade maalimist, aga me tublide inimestega jätame su sinnapaika, olgugi et su töid eksponeeritakse Salongis suure valguse käes, et minna pimedasse nurka otsima Le Prince'i võluvast venelast ja tema kõrval seisvat noort, siirast, süütut ristiemä.³⁰ Ära lase end eksitada: see figuur seal ärgitab mind enam hommikul pattu tegema kui kõik sinu kurtisaanid. Ma ei tea, kust sa nad võtad, aga seal ei ole võimalik peatuda, kui oma tervisest vähegi hoolida.“

Ma ei ole moraaliünger. Ma loen vahel Petroniust. Horatiuse satiir *Ambubaiarum* meeldib mulle vähemalt samavõrra kui mõni teine. Ma tean peast kolme neljandikku Catulluse väikesi roppe madrigale. Kui ma olen sõpradega piknikul ja kui pea valgest veinist kergelt kihiseb, tsiteerin ma punastamata üht Ferrand' epigrammi. Ma andestan luuletajale, maalikunstnikule, skulptorile, isegi filosoofile ühe vaimustuse ja hulluse hetke, ent ma ei taha, et kogu aeg pintslit sinna kastetaks ja kunstide eesmärki madaldataks. Üks ilusamaid Vergiliuse värsse ja jälgenduskunsti kauneimaid põhimõtteid on järgmine:

Sunt lacrymæ rerum, et mente mortalia tangunt .

Tema ateljee uksele tuleks kirjutada: *Siit leiavad õnnetud silmad, mis nende pärast nutavad.*

²⁹ Vooruslikud, kombelised l d k (tõlkija märkus)

³⁰ Lorrain Jean-Baptiste Le Prince viibis 1758-1765 Venemaal ja kogus visandeid, millest ta pidi Prantsusmaale naastes oma töö jaoks materjali ammutama. Diderot hindas kõrgelt tema 1765. aasta tööd „Vene ristimine“, mille Le Prince esitas Akadeemiasse astumiseks. Pärast pikka pagendust justiitsministeeriumis, läks töö Louvre'ile, kus seda ruumi puuduse tõttu ei eksponeerita. (kirjastaja märkus)

Muuta voorus meeldivaks, pahe vastikuks, naeruväärsus haaravaks – see on iga tubli inimese eesmärk, kes sule, pintslit või meisli kätte võtab. Kui ühiskonnas on mõni kurikael, aidaku ta teadvustada mõnd salajast nurjatust, siin saab ta selle eest karistada. Head inimesed panevad ta seda endalegi teadvustamata süüpinkki. Nad mõistavad tema üle kohut, küsitlevad teda ennast. Ta võib küll häbeneda, kahvatuda, kokutada: tal tuleb ise oma süüotsusele alla kirjutada. Kui jalad ta Salongi kannavad, kartku silmi hukkamõistvale lõuendile heita! Sinu võimuses on ka pühitseda, igavikustada suuri ja ilusaid tegusid, au sisse tõsta õnnetu ja närtsinud voorus, närtsitada õnnelik ja austatud pahe, hirmutada türanne. Näidake mulle loomade meelevalda jäetud Commodust, et ma näeksin teda sinu lõuendil hammastest lõhki kistuna. Pane mind kuulma kisa, milles segunevad raev ja rõõm tema laiba ümber. Maksa hea inimese eest kätte kurjale, jumalatele ja saatusele. Enneta, kui sa julged, tulevaste põlvede hinnanguid, või kui sul selleks julgust ei jätku, siis maali mulle vähemalt neid, mida ta andnud on. Vala fanaatilistele rahvastele kaela häbi, millega nad on katnud neid, kes neid õpetasid ja neile tõtt rääkisid. Laota mu silme ette fanatismi verised stseenid. Õpetage valitsejatele ja rahvastele seda, mida neil pühitsetud valejutlustajatelt oodata on. Miks ei taha ka sina istuda inimsoo õpetajate, eluhädades lohutajate, kuritöö eest kättemaksjate, vooruse eest tasujate seas? Kas sa ei tea siis, et

Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator?³¹

Sinu tegelased võivad olla tummad, kui soovid, ent nad peavad mõjuma nii, et ma räägin endaga ja arutlen iseendaga.

Eristatakse pitoreskset ja ekspressiivset kompositsiooni. Mulle ei lähe korda, et kunstnik on paigutanud oma figuurid saavutamaks teravamaid valgusefekte, kui tervik sugugi mu hinge ei puuduta, kui tegelased on sinna paigutatud nagu inimesed avalikul promenaadil, kes üksteist ei tunne, või nagu loomad maastikumaalija mäejalamil.

³¹ Horatius „Ars Poetica“, 180: „Vaimu liigutab kõrvadega kuuldu vähem, kui see, mida silmad ustavalt tunnistavad, mida vaataja ise näeb“ (tõlkija märkus)

Iga ekspressiivne kompositsioon võib samal ajal pitoreskne olla ning kui sel on kogu talle omane väljenduslikkus, on see piisavalt pitoreskne, ja ma õnnitlen kunstnikku selle puhul, et ta ei ole tervet mõistust silmailule ohvriks toonud. Kui ta oleks teisiti teinud, hüüataksin ma nagu kuulates head kõnelejat, kes seosetut juttu ajab: „Sa räägid väga ilusti, aga sa ei tea, millest sa räägid.“

Kahtlemata leidub tänamatuid teemasid, ent ainult tavalisel kunstnikul tuleb neid tihti ette. Steriilse pea jaoks on kõik tänamatu. Kas teie meelest oli kirjutajale jutlusi dikteeriv preester huvitav teema? Ent vaadake, mis Carle Van Loo sellest on teinud. See on kahtlemata tema eskiiside³² kõige lihtsam ja kõige ilusam teema.

On väidetud, et organiseeritus ja väljenduslikkus on lahutamatud. Mulle tundub, et leidub organiseeritust väljenduslikkusest, ja isegi, et ei ole midagi tavalisemat. Mis puutub väljenduslikkusesse ilma organiseeritusest, tundub see mulle haruldasem, eriti arvestades, et vähim üleliigne lisand tuleb väljenduslikkusele kahjuks, olgu see siis vaid koer, hobune, samba ots või urn.

Väljenduslikkus nõuab tugevat kujutlusvõimet, leekivat sädet, oskust luua fantoome, neid elustada ja suurendada ning organiseeritus, nii luules kui maalikunstis, eeldab teatud analüüsivõimet ja sädet, kirge ja tarkust, joobumust ja külma verd, mida looduses harva leidub. Ilma selle täpse tasakaaluta on kunstnik vastavalt sellele, kas domineerib vaimustus või mõistus, ekstreemne või külm.

Hästi tabatud põhiidee peab teiste üle valitsema. See on masina käimapanev jõud, mis sarnaselt jõule, mis taevakehi orbiidil hoiab ja ringi ajab, toimib pöörd võrdeliselt kaugusega.

Kui kunstnik tahab teada, kas tema lõuendile ei ole jäänud midagi mitmetimõistetavat ja ebaselget, kutsugu kaks õpetatud meest, kes talle eraldi üksikasjalikult kogu tema kompositsiooni kirjeldaksid. Ma ei tea peaaegu ühtki kaasaegset kompositsiooni, mis oleks sellele katsele vastu pidanud. Viiest või kuuest figuurist jääks alles vaevast kaks või kolm, millest ei tule pintsli ühe käia. Sellest ei piisa, et sa tahtsid, et see siin teeks seda ja see seal toda; on vaja, et su idee oleks olnud

³² Tegemist on Carle Van Loo seitsme eskiisiga, mis olid mõeldud Invaliidide Püha-Grégoire'i kabelile ja kujutavad pühaku elu. Kuues kujutab püha Grégoire'i oma kirjutajale jutlusi dikteerimas. (kirjastaja märkus)

täpne ja loogiline ning et sa oleksid seda kujutanud nii selgelt, et ma seda tõlgendades ei eksiks, ei mina ega teised, ei need, kes on praegu, ega need, kes tulevad pärast.

Pea kõigi meie maalide juures kohtab kontseptsiooni nõrkust, ideedevaesust, neist on raske saada tugevat tõuget, sügavat elamust. Me vaatame, pöörame pead ja me ei mäleta nähtust mitte midagi. Ei ainsatki fantoomi, kes teid painaks ja teile järgneks. Ma sõandan teha ettepaneku kõige julgemale meie kunstnikest meid samavõrra hirmutada oma pintsli abil kui me seda oleme leheneegri lihtsast jutust, kus kirjeldatakse seda surevate inglaste hulka, kes liiga kitsas kongis naabobi käsu tõttu lämbusid. Milleks sa värve segad, pintsli võtad, kummutad kõik oma kunsti ressursid, kui sinu töö mõjutab mind vähem kui üks lehelugu? Sellepärast et neil meestel ei ole kujutlusvõimet, fantaasiat, nad ei küündi ühegi tugeva ja suure ideeni.

Mida suurem on kompositsioon, seda enam looduse jälgimist ta nõuab. Kellel neist oleks kannatust seda lõpetada? Kes sellele hinna määrab, kui see valmis saab? Vaadake läbi suurte meistrite tööd ja te märkate sajas kohas kunstniku küündimatust tema ande kõrval: mõnede looduse tõdede hulgas on lõputu hulk rutiinist maalitud asju. Nad riivavad seda enam, et nad on teiste kõrval: vale muutub tõe kohalolekust šokeerivamaks. Ah kui missat, lahingut, triumfi, avalikku stseeni saaks igas üksikasjas sama tõetruult kujutada nagu mõnda Greuze'i või Chardin'i olmestseeni!

Eriti selle koha pealt vaadatuna on ajaloomaalija töö lõputult raskem kui žanrimaalija oma. On lõputult žanrimaale, mis meie kriitikale vastu peavad. Milline lahingumaal kannataks välja Preisi kuninga pilgu? Žanrimaalijal on tema stseen pidevalt silme ees, ajaloomaalija ei ole enda oma kunagi näinud või on seda näinud vaid hetkeks. Ja seega on üks puhtalt imiteerija, kopeerija, teine on nii öelda ideaalse ja poeetilise looduse looja. Ta käib justkui köit mööda. Ühel pool köit langeb ta väiksusse, teisel pool liialdusse. Ühe kohta võib öelda: *multa ex industria, pauca ex animo*³³, teise kohta vastupidi: *pauca ex industria, plurima ex animo*³⁴.

Töö rohkus muudab ajaloomaalija üksikasjade suhtes hooletuks. Kus on see meie kunstnike hulgast, kes vaevuks maalima jala- ja käelabasad? Ta panustab, väidab ta,

³³ Palju tööst, vähe hingest ld k (tõlkija märkus)

³⁴ Vähe tööst, väga palju hingest ld k (tõlkija märkus)

üleüldisele muljele ja neil pisiasjadel pole sellega pistmist. Paul Véronèse nii ei arvanud, aga tema arvab. Peaaegu kõik suured kompositsioonid on katkestatud. Ometi on valvepostil kaarte mängiva sõduri jalad ja käed need samad, millega ta lahingusse marsib ja millega ta möllus hoope jagab.

Mida te tahate, et ma teile riietuse kohta ütleks? Oleks šokeeriv sellest teatud kohal loobuda, aga enamikel juhtudel oleks sellest täpne kinnipidamine pedantsus ja halb maitse. Alasti figuurid teatud sajandil teatud rahva juures keset stseeni, kus see on sobilik riietus, ei solva meid kuidagi. Sellepärast et ihu on ilusam kui ilusaim riie; sest mehe keha, tema rind, käsivarred, õlad; naise jalad, käed, kael on ilusamad kui kogu kangaste rikkus, millega neid kaetakse; sest selle teostus nõuab suuremat osavust, on keerukam; sest *major e longinquo reverentia*³⁵, ja et tehes alasti, kaugenetakse stseenist, meenutatakse süütumat ja lihtsamat ajastut, metsikumaid, jäljenduskunstidele sarnasemaid kombeid; sest olevikuga ei olda rahul ja sest tagasipöördumine antiiki ei ole meile vastumeelne; sest samas kui metsikud rahvad märkamatult tsiviliseeruvad, ei kehti sama individide kohta: võib näha paljusid mehi end alasti võtmas ja metsistumas, aga harva metsikuid riiete järgi haaramas ja tsiviliseerumas; sest poolalasti figuurid kompositsioonis on kui meie majade juurde kantud metsad ja maa.

*Græca res est nihil velare*³⁶. Selline oli kreeklaste komme, kes on meile õpetajateks kõigis kaunites kunstides. Kui me oleme lubanud kunstnikul figuurid riietest vabastada, ärgem olgem julmad ega sundigem teda kasutama naeruväärset gooti kostüümi. Hea maitse silmad ei ole akadeemiku silmad. Bouchardon riietas Louis XV roomlase kombel ja ta tegi hästi³⁷. Ent ärgem tehkem erandist reeglit:

...Licentia sumpta pudenter.³⁸

³⁵ Tacitus: "Vahemaa suurendab lugupidamist." (tõlkija märkus)

³⁶ Plinius „Naturalis historia“: „Kreeka asi ei ole mitte kinni kaetud.“ (tõlkija märkus)

³⁷ Viide Louis' XV väljakule püstitatud ratsamonumendile, mida alustas Buchardon ja mille lõpetas Pigalle. (kirjastaja märkus)

³⁸ Horatius „Ars Poetica“, 51: „Luba antakse neile, kes seda mõistlikult kasutavad“ (tõlkija märkus)

Kuna need inimesed on rumalad ja neil puudub igasugune mõõdutunne, olen ma kindel, et kui te nad rakmetest vabastate, jõuavad nad nii kaugemale, et sätivad suletuti rooma sõduri pähe.

Ma ei tea mingeid reegleid selle kohta, kuidas figuure riietega katta: see on kogu poeesia leiutamiseks, kogu täpsus teostamiseks. Ei mingeid väikseid üksteise paele murtud volte. Kes on heitnud mehe sirutatud käsivarrele kangatüki ja kes lastes ainult käel ümber enda pöörata, on näinud muskleid, mis lõtvuvad, lõtvunud muskleid, mis pingulduvad, ja kangast neid liikumisi joonistamas, võtab oma mannekeeni ja viskab selle tulle. Ma ei kannata, kui mulle näidatakse *écorché*'d naha all, ent mulle ei ole võimalik näidata liiga palju ihu riide all.

Sellest, kuidas antiikkunstnikud oma figuure riietasid, räägitakse palju head ja palju halba. Minu tähtsusetu arvamus selles küsimuses on, et nad vastandavad laiade osade valguse väikeste osade pikkadele ja kitsastele varjudele ja valgustele. Teistsugune viis riietada, eriti skulptuuris, vastandab laiad osad laiadele osadele ja hävitab nii ühtede mõju teistele.

Mulle tundub, et maalikunstis on sama palju žanreid kui luules, aga see jaotus on pealiskaudne. Portree- ja büstikunst peavad au sees olema vabariigis, kus sobib pidevalt kodanike pilke nende õiguste ja vabaduse kaitsjaile tõmmata. Monarhia puhul on teine asi, seal on vaid jumal ja kuningas. Ometi kui on tõsi, et kunst püsib vaid esimesel põhimõttel, millest ta on sündinud: meditsiin empiirial, maalikunst portreel, skulptuur büstil, töötab portree ja büsti ärapõlgamine nende kahe kunsti langust. Ei ole suuri kunstnikke, kes oleksid osanud portreed maalida: tõestus Raffael, Rubens, Le Sueur, Van Dyck. Ei ole suuri skulptoreid, kes oleksid osanud büsti teha. Iga õpilane alustab nii, nagu algas kunst. Kord ütles Pierre³⁹: „Kas teate, miks meie, ülejäänud ajaloomaalijad ei tee portreid? Sest see on liiga raske.“

Žanrimaalijad ja ajaloomaalijad ei tunnista selgesõnaliselt põlgust, mida nad teine teise vastu tunnevad, aga seda võib aimata. Viimased vaatavad esimesi kui ilma ideedeta, poeesiata, suurejoonelisuseta, kõrgelennulisuseta, geniaalsuseta tillukesi päid,

³⁹ Jean-Baptiste Pierre, ka rüütel Pierre, sündinud Pariisis 1713. aastal, Natoire'i õpilne, oli 1765. aastal Orléans'i hertsogi esimene maalikunstnik. (kirjastaja märkus)

kes käivad alandlikult looduse järel, mida nad ei julge hetkeski silmist kaotada. Vaesed kopeerijad, keda nad hea meelega võrdleksid meie gobeläänide valmistajaga, kes käib ükskhaaval oma villaseid lõngu valimas, et moodustada täpselt selliste nüanssidega vaip nagu maalil ülevast mehest tema selja taga. Nende jutu järgi, on žanrimaalijad inimesed oma väikeste keskpäraste teemadega, väikeste tänavanurgalt üleskorjatud olmetseenidega, kellele ei saa omistada muud kui ameti mehhaanilisust ja kes ei ole mitte keegi, kui nad seda oskust viimase piirini lihvinud ei ole. Žanrimaalija omakorda vaatab ajaloomaali kui romaneskset žanri, kus ei ole ei tõenäolikkust ega tõde, kus kõik on liialdatud, millel ei ole midagi ühist loodusega, kus õilmitseb vale nii liialdatud tegelaskujudes, keda ei ole kuskil olemas olnud; kui ka juhtumites, mis on kõik kujutlusvõime vili; ning kogu teemas, mida kunstnik ei ole iial kohanud väljapool oma õõnsat pead; ja üksikasjades, mis ta on ei-tea-kust võtnud; ja stiilis, mida nimetatakse suureks ja ülevaks, ent millele ei ole looduses vastet; ning figuuride tegevustes ja liikumistes, mis on nii kaugel tõelistest tegevustest ja liikumistest. Näete ju isegi, mu sõber, et see on proosa ja luule, jutustuse ja eepilise poeemi, heroilise tragöödia ja kodanliku tragöödia, kodanliku tragöödia ja lõbusa komöödia kisklemine.

Mulle tundub, et maalikunsti jagamine žanrimaaliks ja ajaloomaaliks on mõistlik, aga ma tahaksin, et oldaks põhjalikumalt mõeldud asjade loomusele selle jaotuse taga. Žanrimaalijateks kutsutakse instinktiivselt nii neid, kes tegelevad ainult lillede, puuviljade, loomade, metsade, salude, mägedega, kui ka neid, kes võtavad oma stseenid igapäevaelust ja kodusest majapidamisest: Téniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Loughtherbourg ja isegi Vernet on žanrimaalijad. Ometi väidan ma, et Greuzi „Pereisa lastele piiblit lugemas“, „Halb poeg“ ja „Küla kihlus“, et Vernet’ mariinid, mis pakuvad mulle kõiksugu juhtumeid ja stseene, on minu jaoks samamoodi ajaloomaalid nagu Poussin’i „Seitse sakramenti“, Le Brun’i „Dariuse perekond“ või Van Loo „Suzanne“.

Vaat, kuidas sellega on. Loodus on jaganud olendid külmadeks, liikumatuteks, elututeks, tundetuteks ja mitte mõtleivateks ning elavateks, tundvateks ja mõtleivateks olenditeks. Piir on tõmmatud kogu igavikuks: *žanrimaalijateks* oleks tulnud nimetada algelise ja surnud looduse jäljendajaid, *ajaloomaalijateks* tundliku ja elva looduse jäljendajaid ja vaidlusel oleks lõpp.

Ent jättes sõnadele neile omistatud tähendused, näen ma, et žanrimaalil on peaaegu kõik ajaloomaali raskused: see nõuab samapalju geniaalsust, kujutlusvõimet, isegi luulet, samasugust joonistamisoskust, samasugust perspektiivi, värvi, varjude, valguse, tegelaste, kirgede, ilmete, riietuse, kompositsiooni tundmist; looduse rangemat imiteerimist, täpsemaid üksikasju; ning kuna sel kujutatakse tavalisemaid ja tuttavamaid asju, on sel rohkem ja paremaid arvustajaid.

Kas Homeros on väiksem poeet, kui ta seab konnad tiigi kaldale lahingurivvi, kui siis kui ta värvib verega Simoeise ja Xanthose vood ja ummistab kahe jõe sängid inimlaipadega? Siin on objektid lihtsalt suuremad, stseenid hirmsamad. Kes ei tunneks end Molière'i tegelastes ära? Ja kui äratataks ellu meie tragöödiate kangelapsed, oleks neil suuri raskusi enda äratundmisega meie laval ning Brutus, Catilina, Caesar, Augustus, Cato küsiks kindlasti meie ajaloomaalide ees seistes, kes on need inimesed seal. Mida muud võiks see tähendada, kui et ajaloomaal nõuab rohkem ülistamist, kujutlusvõimet võib-olla, mõnd muud imelikumat poeesiat ja žanrimaal rohkem tõde? Ja et seda viimast maali, isegi kui see piirdub lillevaasi ja -korviga, ei teostataks ilma kõigi kunsti ressursside ja mõningase geniaalsuse sädemeta, kui neil, kelle kortereid ta kaunistab, oleks samapalju maitset kui raha?

Miks asetada oma puhvetikapile meie ilmetud majapidamistarvikud? Kas need lilled on säravamad Nevers'i keraamikavabriku potis kui parema kujuga vaasis? Ja miks ei näe ma selle vaasi ümber laste tantsu, viinamarjakoristusaja rõõmusid, bakhanaali? Kui sellel vaasil on sangad, miks mitte vormida neid kahest põimunud maost? Miks nende madude sabad ei võiks alumisel osal vongelda? Ja miks nende madude vaasi sisemuse poole kallutatud pead ei võiks sealt janukustutuseks vett otsida? Elututele asjadele tuleb osata elu anda ning nende kokkulugemine, kes oskavad säilitada juba elusate asjade elu, on lihtne.

Enne lõpetamist veel mõned sõnad portreede maalijate ja skulptorite kohta.

Portree võib olla kurva, sünge, melanhoolse, rahuliku ilmega, sest need seisundid on püsivad, ent naerev portree on suursugususetu, iseloomuta, tihtipeale lausa tõeta ja järelikult rumalus. Naer on mööduv. Naerdakse vahetevahel, aga ei saa olla olemuselt naerja.

Ma ei saa takistada end uskumast, et skulptuuris figuur, kes teeb hästi seda, mida ta teeb, ei tee hästi, seda, mida ta teeb, ning järelikult ei ole ilus igast küljest. Tahta teda igast küljest ühtmoodi ilusaks teha on rumalus. Tema liikmete vahel puhtalt tehniliste vastanduste otsimine ja sellele tema tegevuse täpse tõepärasuse ohverdamine on vastuolulise ja väikse stiili põhjustajateks. Igal stseenil on üks aspekt, üks vaatepunkt, mis on huvitavam kui ükski teine, just sealt tuleb seda vaadata. Ohverdage sellele aspektile, sellele vaatepunktile kõik allutatud aspektid, vaatepunktid, nii on kõige parem.

Missugune grupp oleks lihtsam, ilusam kui Laokoon ja tema lapsed? Missugune grupp ilmetum, kui seda vaadata vasakult, kohast, kust isa pea vaevu paistab ja üks lastest varjab teise? Ometi on „Laokoon“ praeguseni kõige ilusam teadaolev skulptuur.

Kuues peatükk

Minu sõna arhitektuuri kohta

Ma ei kavatse siin sugugi, mu sõber, käsitleda erinevate ehitusstiilide olemust, veel vähem tasakaalustada kreeka ja rooma arhitektuuri tugevusi gooti arhitektuuri eelisõigustega ega näidata teile, kuidas viimane oma kõrgete võlvide ja kergete sammastega sisemust avardab ja väljas ornamentide rohkuse ja maitsetusega massi imposantsuse hävitab ega ka väärtustada värviliste vitraažide pimeduse sarnasust jumaldate olevuse mõistmatu loomuse ja tema jumaldaja süngete mõtetega, vaid teid veenda, et ilma arhitektuurita ei ole ei maalikunsti ega skulptuuri, ja et nimelt sellele kunstile, millel ei ole päikese all kindlat eeskuju, võlgnevad kaks loodust jäljendavat kunsti oma päritolu ja arengu.

Minge mõttes Kreekasse – aega, mil hiiglaslik puittala, mida hoidis üleval kaks tahutud puutüve, moodustas suursuguse ja võrratu sissepääsu Agamemnoni telki, või minemata ajas nii kaugele tagasi, seadke end sisse seitsme künka vahel ajal, mil neid katsid vaid hurtsikud, milles elasid röövlid, hiilgavate maailmavalitsejate esivanemad.

Kas te usute, et kõigis neis hurtsikutes oli kasvõi üksainus maal, olgu siis hea või halb? Kindlasti ei usu te seda.

Ja millistena te kujutate seal jumalaid, kes olid võib-olla rohkemgi austatud, kui suurimate meistrite meisli alt tulles? Kahtlemata tugevalt allajäävatena, palju kehvemini

tahutuna kui need vormitud puuhalud, millele puusepp on kuidagimoodi nina, silmad, suu, jalad ja käed teinud ja millede ees meie külade elanikud oma palveid loevad.

Hästi, mu sõber, arvake pealegi, et templid, hurtsikud ja jumalad jäävad sellesse haletsusväärsele seisundisse, kuni saabub mõni suur loodusõnnetus, sõda, nälg, katk ja te näete avaliku tahte tulemusel võitja auks triumfikaart ja jumala auks suurt kivikonstruktsiooni kerkimas.

Esiteks ei ole triumfikaar ja tempel märkimisväärsed muu kui oma suuruse poolest ja ma ei usu, et sinna paigutataval kujul oleks vanaga võrreldes muud eelist kui suurus. Suurem on ta kindlasti, sest võõrustaja proportsioonid peavad vastama tema uuele elukohale.

Kõigil aegadel on valitsejad olnud jumalate võistlejad. Kui jumalal on suur elukoht, suurendab valitseja enda oma; ülikud, valitseja võistlejad, suurendavad enda omi; esimesed kodanikud, ülikute võistlejad, teevad samuti; ja vähem kui sajandi pärast, tuleb hurtsiku leidmiseks seitsme künka piiridest väljapoole minna.

Ent templite, isanda palee, esimeste riigimeeste residentside ja jõukate kodanike majade seinad kujutavad endast suuri paljaid pindu, mis tuleks katta.

Viletsad kodukootud jumalad ei vasta enam ruumile, mida neile pakkuda oleks, järelikult tuleb uued tahuda.

Need tehakse nii hästi, kui osatakse ja seinad kaetakse rohkem või vähem plätserdatud lõuenditega.

Ent rikkuse ja luksuse kasvuga paranev maitse muudab templite, paleede, residentside, majade arhitektuuri peagi paremaks, ning skulptuur ja maalikunst järgivad neid arenguid.

Ma võtan selle selgitamiseks appi järgmised näited.

Nimetage mulle üks rahvas, kellel on skulptuurid ja maalid, maalikunstnikud ja skulptorid ilma paleede ja templiteta või templitega, kus kultuse loomuse tõttu on keelatud värvitud lõuend ja tahutud kivi.

Aga kui arhitektuur on sünnitanud maalikunsti ja skulptuuri, siis vastukaaluks võlgneb arhitektuur oma suure täiuslikkuse neile kahele kunstile, ning ma soovitan teil olla ettevaatlik arhitekti suhtes, kes ei ole suur joonistaja. Kus mujal oleks see mees oma silma treeninud? Kust mujalt oleks ta saanud hea proportsioonide tunnetuse? Kust oleks

ta ammutanud ideid suurest, lihtsast, suursugusest, raskepärasest, kergest, graatsiast, ohtlikust, elegantsest, tõsisest? Michelangelo oli Rooma Peetri kiriku fassaadi ja kupli projekti tehes suur joonistaja ning meie Perrault joonistas Louvre'i sammastikku kujundades võrratult.

Ma lõpetaksin siinkohal oma peatüki arhitektuurist. Kogu kunst on kätketud neisse kolme sõnasse: vastupidavus või turvalisus, sobilikkus ja sümmeetria.

Millest tuleb järeldada, et see vitruviuslik ja täpne mõõtmete süsteem tundub olevat leiutatud vaid selleks, et viia ühetaolisuseni ja lämmatada geenius.

Ometi ei lõpeta ma seda peatükki tegemata teile ettepanekut lahendada üks väike ülesanne.

Rooma Peetri kiriku kohta väidetakse, et selle puhul on proportsioone nii hästi järgitud, et hoone kaotab esmapilgul kogu oma suuruse ja ulatuse, nii et selle kohta võiks öelda: *Magnus esse, sentiri parvus*.⁴⁰

Selle üle arutletakse järgmiselt. Milleks oli vaja kõiki neid imetlusväärseid proportsioone? Suure asja väikeseks ja tavaliseks muutmiseks? Tundub, et oleks parem olnud reeglitest kõrvale kalduda ja et oleks kavalam olnud luua vastupidine efekt ja anda suurst mõnele tavalisele ja harilikule asjale.

Sellele vastatakse, et hoone oleks tõesti esmapilgul suurem tundunud, kui proportsioonides oleks järeleandmisi tehtud, ent küsitaks, mis on parem, kas tekitada koheselt suurt imetlust või luua selline imetlus, mis on algul nõrk, kasvab vähehaaval ja muutub lõpuks mõtestatud ja üksikasjaliku vaatlemise tulemusel suureks ja püsivaks.

Nõustatakse, et kõik toimib samamoodi ka mujal, ja et kõhn ja pikk mees tundub pikem kui heade proportsioonidega mees, aga küsitakse veel, keda neist kahest imetletakse rohkem, ja kas esimene ei tahaks olla taandatud antiigi ideaalsele proportsioonidele riskides kaotada natuke oma näilisest pikkusest.

Lisatakse, et lõpuks tajutakse kitsast hoonet, mida on kunsti abil suurendatud, ikka sellisena, nagu ta on, samas kui suurt hoonet, mille välimuse kunst ja selle proportsioonid on taandanud tavapärastele ja harilikele mõõtmetele, tajutakse lõpuks

⁴⁰ On suur, aga paistab väike. Ld k (tõlkija märkus)

suurena ja proportsioonide tekitatud väiksuse mulje kaob, kui vaataja võrdleb end mõnede hoone osadega.

Väidetakse vastu, et ei ole üllatav, et mees soovib kaotada oma näilist pikkust, saades asemele ideaalsed proportsioonid, sest ta teab, et liikmete täpne proportsionaalsus annaks talle eelise elu erinevate ülesannetega kõige paremal võimalikul moel toime tulla, et sellest sõltuvad jõud, väärikus, graatsia, ühesõnaga ilu, millest on kõiges kasu, aga et samamoodi ei ole hoonega, millel on ainult üks mõte, üks eesmärk.

Eitatakse, et vaataja võrdlemine hoone osadega tekitaks oodatud efekti ja parandaks esmapilgul tekkinud ebasoodsa mulje. Lähenedes kujule, mis järsku muutub kolossaalseks, ollakse kahtlemata üllatunud: hoonet tunnetatakse palju suuremana, kui alguses arvati, ent keerates kujule selja, pääsevad uuesti mõjule kõik ülejäänud hoone osad ja annavad iseenesest suurele hoonele tagasi tavapärase ja hariliku ilme: nii et ühelt poolt tundub iga detail suur, samas kui ülejäänud on väike ja tavaline, selle asemel, et vastupidises ebakorrapärasuse süsteemis tunduks iga detail väike, samas kui ülejäänud oleks erakordne, muljetavaldav ja suur.

Anne objekte kunsti maagia abil suurendada ja anne neilt kavalate proportsioonidega suurus võtta, on kindlasti kaks suurt annet, aga kumb neist on suurem? Mida peaks arhitekt eelistama? Kuidas oleks tulnud teha Rooma Peetri kirik? Kas oli õige taandada selle hoone mõju tavapärasele ja harilikule, järgides rangelt proportsioone, või oleks pidanud talle andma üllatava ilme väiksema ranguse ja korrapäraga?

Ja et ei kiirustataks valima, sest lõpuks oma nii täisuslike proportsioonide tõttu ei saa Rooma Peetri kirik iialgi või omandab ainult aja jooksul selle, mille mõni teine süsteem talle koheselt ja alatiseks andnud oleks. Mis on kooskõla, mis takistab terviku mõjule pääsemist? Mis on puudus, mis väärtustab tervikut?

Selline on gooti arhitektuuri ja kreeka või rooma arhitektuuri vaidlus oma täies jõus.

Ent kas maalikunst ei paku lahendamiseks samasugust ülesannet? Kes on suur kunstnik: kas Raffael, keda te lähete Itaaliasse otsima ja kelle töödest te mööduksite neid äratundmata, kui teid varrukast ei tiritaks ega teile öeldaks „Siin ta ongi“, või Rembrandt, Tizian, Rubens, Van Dyck ja mõni teine suur kolorist, kes kutsus teid kaugelt ja köidab

teid nii tugeva, nii mõjuva looduse imitatsiooniga, et te ei suuda sellelt enam oma silmi pöörata?

Kui me kohtaksime tänaval üht ainsat Raffaeli naisfiguuridest, peataks ta meid kohe, meid haaraks kõige sügavam imetus, me haagiksime end talle sappa ja järgneksime talle, kuni ta meilt röövitaks, ja kunstniku lõuendil on kaks, kolm, neli taolist naisfiguuri, neid ümbritseb hulk sama ilusaid meesfiguure, kõik alluvad kõige suuremal, lihtsamal, tõelisemal viisil ühele erakordsele, huvitavale tegevusele, ja mitte miski ei kutsu mind, miski ei kõneta mind, miski ei peata mind! On vaja, et mu tähelepanu sellele juhitaks, et mind õlast müksataks, samas kui teadjad ja mitteteadjad, suured ja väikesed, kiirustavad ise Teniersi kääbuste poole.

Ma julgeksin Raffaelile öelda: *Oportuit hæc facere, et alia non omittere*⁴¹. Ma julgeksin öelda, et võib-olla ei ole suuremat poeti kui Raffael, aga suurema maalikunstniku kohtapealt ma küsin. Kõigepealt tuleks üldse alustada maalikunsti korralikust määratlemisest.

Veel üks küsimus. Kui arhitektuur on mõõtudele ja moodulite kohandamise tõttu vaesunud, ja ometi ei peaks arhitektuur tunnistama muud seadust kui lõputu mitmekesisuse oma, kas ei ole siis ka vaeseks tehtud maalikunsti, skulptuuri ja kõiki teisi joonistamisest põlvnevaid kunstiliike, allutades figuurid peade kõrgusele, pead ninade pikkusele? Kas tingimuste, iseloomude, kirgede, mitmesuguste korralduste teadusest ei ole mitte tehtud tillukest joonlaua ja kompassi asja? Et mulle näidataks kogu maa peal, ma ei ütle isegi üht tervet keha, vaid keha kõige pisemat osa, sõrmeotsa, mida kunstnik suudaks täpselt imiteerida. Ent kui jätta kõrvale loomulikud defektid ja keskenda vaid neile, mis on tingitud harjumuspärastest tegevustest, tundub mulle, et ideaalseid proportsioone saab järgida vaid jumalate ja metslaste juures, seejärel kangelaste, preestrite ja ametnike juures, ent vähema rangusega. Madalamate seisuste puhul tuleb valida kõige haruldasem indiviid või oma seisust kõige paremini esindav indiviid ning järgida seejärel kõiki talle iseloomulikke kõrvalekaldeid. Figuur ei ole võrratu mitte siis, kui ma märkan selle juures ideaalseid proportsioone, vaid otse vastupidi, siis kui ma näen selle juures hästi seotud ja vajalike defektide süsteemi.

⁴¹ Matteuse evangeelium 23:23 „Üht tuleb teha, kuid teist ei tohi jätta kõrvale.“ (tõlkija märkus)

Tõepoolest, mis saaks kõigist sümmeetria konventsioonidest, kui me teaksime, kuidas looduses kõik seotud on? Küürakas on küürakas pealaest jalatallani. Kõige väiksem defekt mõjutab kogu keha. See mõju võib olla tajumatu, ent ta ei ole sellepärast vähem tõeline. Kui palju on reegleid ja teoseid, mis on pälvinud meie heakskiidu ainult tänu meie laiskusele, kogenematusale, teadmatusele ja kehvadele silmadele!

Ning tulles tagasi maalikunsti juurde, mis oli meie lähtepunkt, meenutagem pidevalt Horatiuse reeglit:

Pictoribus atque poets

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas...

Sed non ut Placidos coeant immitia; non ut

Serpentes avibus gementur...⁴²

See tähendab, et te kujutate ette ja maalite kõike seda, mida te tahate, kuulsusrikas Rubens, tingimusel, et ma ei näe äsja sünnitanud naise toas sodiaaki, amburit jne. Kas te teate mida see tähendab? Madudega paari pandud linnud.

Kui te kavandate suure Henri apoteoosi, päästke oma fantaasia valla: olge julge, külvake, joonistage, kuhjake lõuendile nii palju allegoorilisi figuure, kui teie viljakas ja äge geenius teile ette söödab, ma kiidan selle heaks. Ent kui see on nurgapealse pesumüüja portree, mis te olete teinud, piisab letist, lahti volditud riidetükkidest, mõõdupulgast, mõnedest noortest õpilastest tema kõrval ja kanaarilinnust puuris. Aga kui teil tuleb pähe muuta see pesumüüja Hebeks. Olgu, ma ei ole vastu ning mind ei šokeeriks enam tema nägemine ümbritsetuna Jupiterist koos oma kotkaga, Pallasest, Venusest, Heraklesest, kõigist Homerose ja Vergiliuse jumalatest. See ei ole enam ühe väikse kodanlase poeke, see on jumalate kogunemine, Olümpos – ja polegi tähtis, kuni kõik on üks?

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.⁴³

⁴² Horatius „Ars Poetica“, 9-13: „Maalikunstnikel ja poetidel on onud alati õigus ükskõik mida proovida...ent mitte minna kuni rahuliku ja metsiku paari panemiseni, lindude paaripanemiseni madudega.“ (tõlkija märkus)

⁴³ Horatius „Ars Poetica“, 23: „Lühidalt olgu see missugune tahes, tingimusel et see on loomulik ja üks.“ (tõlkija märkus)

Seitsmes peatükk

Pisike järelendus eelnevast

Ent mida tähendavad kõik need põhimõtted, kui maitse on tujuküsimus ja kui ei ole ühtegi igavest, kõigutamatut ilu reeglit?

Kui maitse on tujuküsimus, kui ei ole ühtki ilu reeglit, kust tulevad siis need meeldivad emotsioonid, mis tõusevad nii äkki, nii tahtmatult, nii tormiliselt meie hinge põhjast, mis selle täidavad või kokku suruvad ja mis vallandavad meie silmadest rõõmu-, valu-, imetluspisarad reaktsioonina mõnele suurepärase füüsilisele aspektile või mõnele suurele moraaliomadusele? *Apaga, Sophista!*⁴⁴ Sa ei veena iial mu südant, et ta ei peaks kiiremini põksuma ega mu sisikonda, et ta ei peaks õõnsaks tõmbuma.

Tõelisus, headus ja ilu on väga lähedased. Lisage ühele kahest esimesest omadusest mingisugune haruldane, väljapaistev asjaolu ning tõeline muutub ilusaks ja hea muutub ilusaks. Kui kolme keha probleemi lahendus ei seisne muus kui kolme etteantud punkti liikumises paberitükil, ei tähenda see mitte midagi, see on puhtalt spekulatiivne tõde. Ent kui üks neist kolmest kehast on täht, mis meid päeval valgustab, teine täht, mis meile öösel valgust annab, ja kolmas maakera, millel me elame, muutub tõde korraga suureks ja ilusaks.

Üks luuletaja ütles teise luuletaja kohta: „Ta ei jõua kaugele, tal ei ole saladust.“ Mis saladust? Salanippi kujutada olulisi objekte, isasid, emasid, abikaasasid, naisi, lapsi.

Ma näen kõrget pimedat, iidset ja sügavat metsa kaetud mägede. Ma näen, ma kuulen sealt mähinal alla laskumas juga, mille veed kalju teravatel servadel murduvad. Päike pöördub loojakule, ta muudab konarlikel kivinukkidel rippuvad veetilgad loendamatuteks teemantideks. Samal ajal kogunevad veed, mis on ületanud neid kinni pidanud takistused, suurde ja laia kanalisse, mis viib nad teatud aja pärast ühe masinani. Seal hiiglaslike masside all, puruneb ja valmib inimese kõige üldisem olemasolu. Ma silman masinat, silman selle rattaid, mille vaht valgeks teeb, ma silman läbi pajuvõrade omaniku maja katust: ma tõmbun endasse ja unistan.

⁴⁴ Tagane, sofist! Ld k (tõlkija märkus)

Kahtlemata on mets, mis viib mind tagasi maailma algusesse, ilus; kahtlemata on kalju pidevuse ja kestuse sümbol, ilus; kahtlemata on need päikesekiirte läbistatud ja loendamatuteks sädelevateks ja vedelateks teemantideks moondunud veetilgad ilusad; kahtlemata on kose müha ja müra, mis purustab mägede vaikuse ja üksilduse ning raputab mu hinge, tuues sinna salajase hirmu, ilus!

Aga need pajud, see maja, need ümbruskonnas söövad loomad – kogu see kasulikkuse vaatemäng, kas see lisab mu naudingule midagi? Kui erinevalt tunnetavad veel tavaline inimene ja filosoof! Filosoof mõtiskleb ja näeb metsapuus masti, mis peab ühel päeval oma kõrge pea tormi ja tuule vastu seadma; mägede sisemuses toormetalli, mis ühel päeval kuumades ahjudes muliseb ning võtab selliste masinate kuju, mis maad künnavad, või selliste, mis selle maa asukaid hävitavad; kaljudes kivimasse, millest ehitakse paleed kuningatele ja templid jumalatele; valangu vetes nii viljakust, kui maa hävingut, ojade, jõgede algust, kaubandust, universumi elanike ühendust, nende varade liikumist kaldalt kaldale ja sealt edasi jaotumist üle kontinentide; ning tema liikuva hinge õrn ja meeldiv naudingutunne muutub järsku hirmutundeks, kui tema kujutlusvõime kergitab ookeanivooge.

Niimoodi suureneb nauding proportsionaalselt kujutlusvõime, tundlikkuse ja teadmistega. Ei loodus ega seda jäljendav kunst ei ütle mitte midagi rumalale või tundetule inimesele ning ütlevad väga vähe asjatundmatule.

Mis on siis maitse? Korduvate kogemuste läbi omandatud oskus ära tunda tõelist või head koos asjaoluga, mis selle ilusaks teeb, ning sellest koheselt ja sügavalt liigutatud olla.

Kui kogemused, mis kujundavad hinnangu, on mälus olemas, on tegemist valgustatud maitsega ja kui mälestus neist kogemustest on kustunud ning alles on jäänud vaid mulje, on tegemist vaistu, instinktiga.

Michelangelo annab Rooma Peetri kiriku kuplile kõige ilusama võimaliku vormi. Geomeeter La Hire, sellest vormist vaimustunud, joonistab kupli epüüri ja avastab, et see epüür on kõige vastupidavam võimalik kaar. Mis pani Michelangelo lõputu hulga võimalike seast just seda kaart valima? Igapäevane elukogemus. See dikteerib puusepale

sama kindlat kui võrratule Euler'le⁴⁵ nurga suuruse tala ja varisemisohtliku müüri vahel, see on õpetanud teda andma veskitiibadele keerlemiseks kõige soodsamat kallet, see sunnib teda oma peenes arvutuses arvesse võtma asjaolusid, millega Akadeemia geomeetria arvestada ei oskaks.

Kogemus ja õppimine, need on eeldused nii tegijale kui hindajale. Seejärel nõuan ma tundlikkust. Aga nagu leidub inimesi, kes harrastavad õiglust, heategevust, voorust vaid kohusetundest, korrashoiu vaimust ilma sellest rõõmu ja naudingut tundmata, võib olla ka maitsekust ilma tundlikkuseteta, samuti nagu tundlikkust ilma maitsekusteta. Kui tundlikkus on ülim, ei lahtu see enam ja kõik liigutab seda inimest ühtemoodi. Üks ütleb teile ükskõikselt: „See on ilus“ Teine on liigutatud, ekstaasis, joobunud:

Saliet, tundet pede terram; ex oculis stillabit amicis rorem⁴⁶

Ta puterdab ega leia sõnu oma hingeseisundi kirjeldamiseks.

Viimane on vaieldamatult õnnelikum. Parem hindaja? See on teine asi. Külmad, tõsised ja rahulikud looduse vaatlejad tunnevad sageli paremini peeni niite, millest tõmmata: nad loovad entusiaste, ise seda olemata – see on inimene ja loom.

Mõistus parandab mõnikord tundlikkuse kiiret hinnangut, ta ei ole sellega nõus. Seetõttu unustatakse paljud teosed peaaegu niipea kui neile on aplodeeritud, paljud teised, esialgu märkamatud või hukka mõistetud, saavad ajalt, vaimu- ja kunstiarengult küpsemat tähelepanu ning väljateenitud kiitust.

Siit tuleneb geniaalse töö edu ebakindlus. Ta on üksi. Teda saab hinnata ainult teda vahetult loodusega kõrvutades. Ja kes küll oskaks nii kaugele tagasi minna? Teine geenius.

⁴⁵ Léonard Euler (1707-1783) on teose „Traité complet de mécanique“ (1741) autor, elas Peterburis alates Katariina II võimuletulekust. (kirjastaja märkus)

⁴⁶ Hüppab, trambib jalgu vastu maad, tema lahetest silmadest tilguvad kastepisarad. Ld k. Diderot paiskab siin segamini „Ars poetica“ värsid 429 ja 430. (tõlkija märkus)

Lisa 2



Peter Paul Rubens „Louis XIII sünd“ 1621-1625 (Allikas: Musée du Louvre, Atlas)

Lisa 3



Rembrandt „Laatsaruse ülestõusmine“ 1630-1632 (Allikas: Utpictura 18)



Jan Lievens „Laatsaruse ülestõusmine“ 1631 (Allikas: Utpictura 18)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Liisa Pall

(autori nimi)

(sünnikuupäev: 16.09.1989)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Denis Diderot’ teose „Esseed maalikunstist“ tõlge ja tõlke analüüs“,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Tanel Lepsoo,

(juhendaja nimi)

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace’i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, Liisa Pall _____ „16“ jaanuar 2015